

„Ich bin kein Schweizer“ –
Persönliche und politische Verweigerung als ästhetische
Strategie im autobiographischen Projekt *lebenslänglich* von
Guido Bachmann

Magisterarbeit

vorgelegt von Rita Valiukonytė

Beratung: Prof. Dr. Beatrice Sandberg

Germanistisches Institut
Universität Bergen

Juni 2003

Ich danke Prof. Dr. Beatrice Sandberg für ihre geduldige Beratung und persönliche Betreuung in allen Phasen meiner Arbeit. Meinen deutschsprachigen Freunden danke ich für ihre sprachliche Hilfe. Mein besonderer Dank gilt Daniela Zehan für ihre moralische Unterstützung.

Taip pat dėkoju mielam bičiuliui Emiliui už svarbų įnašą mano literatūrinio pažinimo link.

INHALT

1	EINLEITUNG	4
1.1	Politisches Engagement und Verweigerung – zur Schweizer Literatur seit 1970	7
1.2	Literarische Ausdrucksmöglichkeiten des autobiographischen Schreibens	10
2	<i>LEBENS LÄNGLICH</i> IM KONTEXT VON BIOGRAPHIE UND WERK GUIDO BACHMANN'S.....	14
2.1	Authentisches Erzählen?	19
2.2	Erinnerung zwischen Selbsterforschung und Resignation	27
3	PERSÖNLICHE VERWEIGERUNG	33
3.1	„Ich halte nichts von der Familie“	34
3.1.1	Der Vater.....	35
3.1.2	Die Mutter.....	43
3.1.3	Die Geschwister	47
3.2	Verspielte Freundschaft.....	51
3.3	Leerstelle Ich	54
4	„ICH BIN KEIN SCHWEIZER“	62
4.1	Politische Kritik	65
4.2	Dilettantismus als ästhetische Strategie	71
5	SCHLUSSÜBERLEGUNGEN	79
	LITERATURVERZEICHNIS	82

1 EINLEITUNG

Im Mittelpunkt der folgenden Ausführungen steht der autobiographische Text *lebenslänglich. Eine Jugend* (1997) von Guido Bachmann. Der bis heute unterschätzt gebliebene, homosexuell orientierte Schweizer Autor berichtet hier von seiner Jugend in den 40er und 50er sowie von seinen literarischen Anfängen in den 60er Jahren und von den Beschädigungen, die er in seiner Familie und in der Schweizer Gesellschaft erfuhr und die ihn seit dieser Zeit „lebenslänglich“ geprägt haben. Im Zusammenhang meines Untersuchungsinteresses ist die Schilderung Bachmanns nicht nur auf dem Feld des autobiographischen Schreibens, sondern auch in der Diskussion um das gesellschaftspolitische Engagement der Schweizer Schriftsteller von besonderer Bedeutung. Denn gerade hier lässt sich der Zusammenhang von autobiographischem und engagiertem Schreiben – anders als in dem anderen autobiographischen Text Bachmanns, der Fortsetzung *bedingt entlassen* – verfolgen. Insbesondere in *lebenslänglich* zeigt sich eine Haltung der persönlichen und politischen Verweigerung, die in der vorliegenden Untersuchung als eine literarische Haltung in den Blick genommen werden soll. Das Ziel dieser Arbeit wird es also sein, die Besonderheiten des autobiographischen Schreibens bei Bachmann zu beschreiben, um damit das Konzept der Verweigerung in *lebenslänglich* genauer hinsichtlich seiner ästhetischen und gesellschaftspolitischen Aspekte erfassen zu können.

Die Besonderheit und Eigenständigkeit des autobiographischen Schreibens von Guido Bachmann wird dem Leser schon auf den ersten Blick deutlich. Auffallend ist insbesondere die Radikalität, die in *lebenslänglich* sowohl die behandelten Themen, Einstellungen und Stellungnahmen als auch die Erzählhaltung selbst kennzeichnet. Daher wird in der vorliegenden Untersuchung der Zusammenhang von Authentizität und Fiktionalität eine wichtige Rolle spielen. Dies geschieht in Übereinstimmung mit den wesentlichen Ergebnissen der Autobiographieforschung, die weiter unten ausführlicher referiert werden sollen.

Bemerkenswert ist die geringe Anerkennung Guido Bachmanns und besonders seiner autobiographischen Texte in Literaturwissenschaft und Literaturkritik. Bachmanns Werk taucht bis heute nur selten in literaturhistorischen Darstellungen und literarischen Lexika auf, und wissenschaftlich hat man sich mit seinem Werk, abgesehen von vereinzelt Aufsätzen, fast gar nicht auseinandergesetzt. Vor diesem Hintergrund gewinnen Zeitungsrezensionen, Lexikonartikel und ähnliche Quellen an Bedeutung

und werden daher in die Untersuchung einbezogen. Dies hat auch den Vorteil, dass damit die unmittelbare Rezeptionsgeschichte des Werkes Bachmanns und insbesondere seines autobiographischen Schreibens in den Blick kommt. In der Sekundärliteratur, vor allem in der journalistischen Zeitungskritik, wurden die komplizierten Verhältnisse zwischen der Biographie des Autors und autobiographischem Schreiben oft nicht wahrgenommen. *Lebenslänglich* wurde hier im Allgemeinen als ein unmittelbares Zeugnis eines authentischen Lebens missverstanden.

Die vorliegende Arbeit nimmt kein bestimmtes theoretisches Modell und keine vorgefassten Kategorisierungen zum Ausgangspunkt, vielmehr geht es mir darum, zunächst eine Annäherung an das Besondere der Verweigerung bei Bachmann zu ermöglichen. Die Auseinandersetzung verfolgt also eine eher immanente Analyse, die ihre Ergebnisse nicht aus allgemeinen Kategorien und Begriffen, sondern aus dem literarischen Text selbst gewinnt. Zu diesem Zweck ist zunächst eine detaillierte Textuntersuchung notwendig, um daraufhin die besondere Art des autobiographischen Schreibens Bachmanns auch in Abgrenzung zur literaturgeschichtlichen Entwicklung zu zeigen. Aus diesem Grund ist es sinnvoll, literaturgeschichtliche Phänomene der deutschschweizerischen Literatur der letzten drei Jahrzehnte vorzuführen und anschließend eine vorläufige Bestimmung des Begriffs des autobiographischen Schreibens dieser Zeit vorzunehmen.

Im Anschluss an diese Vorbemerkungen soll im zweiten Kapitel zunächst das Werk Guido Bachmanns als Ganzes betrachtet werden. Zwar ist *lebenslänglich* erst Ende der 90er Jahre erschienen, aber seine schriftstellerische Karriere hat Guido Bachmann bereits im Jahre 1966 mit seinem Roman *Gilgamesch* begonnen. Da Bachmann dem breiten Leserkreis nicht bekannt ist, halte ich es für wichtig, einen ausführlicheren chronologischen Überblick über das Gesamtwerk Bachmanns zu geben.

Da der autobiographische Text *lebenslänglich* in der vorliegenden Untersuchung als ein *literarisches* Werk gesehen werden soll, ist es im Weiteren notwendig, die Authentizitätsproblematik im Rahmen einer erzähltechnischen Analyse näher zu betrachten. Die Frage der Narrativität in Verbindung mit biographischen Inhalten soll danach weiter vertieft werden: Das Erzählte ist eng mit der Erinnerung verbunden, die begrifflich näher bestimmt und mit der Erzähltechnik im autobiographischen Schreiben Bachmanns in Verbindung gebracht werden soll.

Die skizzierten Gedanken zum Konzept autobiographischen Schreibens als erzählte Erinnerung werden im anschließenden dritten Kapitel durch eine eingehende Untersuchung der Figurenkonstellationen im Hinblick auf das Konzept der Verweigerung konkretisiert. Dabei soll erläutert werden, wie die persönliche Verweigerung durch die Beschreibung der Familie zum Ausdruck gebracht wird. Entsprechend meinem Erkenntnisinteresse steht dabei die narrative Ebene des autobiographischen Textes von Bachmann im Vordergrund, während der Autor und seine literarischen Intentionen zunächst in den Hintergrund treten. Besprochen wird insbesondere das Atmosphärische im Elternhaus des Erzählers. In der Auseinandersetzung mit dem Vater und ferner mit der Familie wird gezeigt, warum dieser zum Ausgangspunkt einer absoluten Verweigerung für den Erzähler wird. Nach der Auseinandersetzung mit den einzelnen Figuren werde ich den autobiographischen Ich-Erzähler näher betrachten und untersuchen, was über ihn zu erfahren (oder nicht zu erfahren) ist.

Im Anschluss an die bisherige Darstellung soll im vierten Kapitel der Frage nach der Verweigerung im gesellschaftlichen Kontext nachgegangen werden. Dabei werde ich auch den Begriff der Verweigerung im Hinblick auf das Politische konkretisieren und weiterhin untersuchen, aus welchen Gründen und vor allem wie politische Kritik in *lebenslänglich* zum Ausdruck gebracht wird. Dabei muss noch einmal die Frage nach der Authentizität des autobiographischen Schreibens Bachmanns gestellt werden, womit der Autor stärker in den Vordergrund tritt. Verweigerung bei Guido Bachmann wird dabei als ästhetische Strategie beschrieben, die die zuvor dargestellten Bereiche zusammenführt.

Im Folgenden sollen nun zunächst wesentliche Tendenzen der Schweizer Literatur ab den 1970er Jahren und Ausdrucksmöglichkeiten des autobiographischen Schreibens kurz beschrieben werden.

1.1 Politisches Engagement und Verweigerung – zur Schweizer Literatur seit 1970

Der Ausklang der Studentenbewegung in den 70er Jahren bewirkte in der engagierten Schweizer Literatur eine Verschärfung der bereits existierenden Polarisierung von Meinungen. Zu den Folgen gehört auch, dass die radikalen und politisch orientierten Autoren sich vom *Schweizerischen Schriftstellerverband* trennten und die *Gruppe Olten* gründeten. Was das literarische Schaffen selbst angeht, war 1968 jedoch kein Wendepunkt in der Schweizer Literatur. Das zunehmende Bekenntnis zur eigenen Subjektivität in der deutschen Literatur kann, wie Elsbeth Pulver feststellt, in der Schweiz nicht als ein auffälliges Charakteristikum dieser Phase gelten. Vielmehr bewahrte die Tradition des *Kritischen Patriotismus*¹ der sechziger Jahre seine literarische Kontinuität, die Autoren setzten sich weiterhin aktiv mit den öffentlichen Fragen auseinander. Sie beschäftigten sich mit der Entfremdungsproblematik, der Überprüfung der Humanitätsideale, den ökologischen Problemen. Die Reaktion der Schaffenden auf das Missverhältnis zwischen Anspruch und Wirklichkeit war unterschiedlich, denn nicht alle wollten am öffentlichen Dissens teilnehmen. Mehrere wählten, wie Ludwig Hohl, Paul Nizon, Jürg Federspiel oder Martin Dean, das innere oder äußere Exil.

Seit den 70er Jahren begannen Schweizer Schriftsteller die Themenkreise zu erweitern und beispielsweise auch abweichende sexuelle Orientierungen sowie darauf bezogene gesellschaftliche Reaktionen literarisch zu reflektieren. Die mit *Gilgamesch* (1966) begonnene Trilogie *Zeit und Ewigkeit* von Guido Bachmann sowie Romane und Theaterstücke von Alexander Ziegler beschäftigen sich erstmals mit dem bisher tabuisierten Thema der Homosexualität.² Solche und ähnliche Außenseiterschicksale spielen auch in den 80er Jahren eine größere Rolle. Die Einführung des Frauenstimmrechts in der Schweiz und eine intensive Belebung der Frage nach der Gleichberechtigung der Frauen in der Schweizer Gesellschaft fallen nicht zufällig ebenfalls in diese Zeit und geben vielen Frauen wesentliche kreative Impulse für ihr Schreiben. Erica Pedretti, Gertrud Leutenegger, Margrit Baur, Hanna Johansen, Margrit Schriber und Maja Beutler sind nur einige der Autorinnen, die in den 70er Jahren debütierten.

¹ Der Begriff stammt von Peter von Matt, vgl. Peter von Matt: *Die tintenblauen Eidgenossen. Über die literarische und politische Schweiz*, München 2001, S. 131-150.

² Vgl. dazu Verena Stefan: *Häutungen* (1975), Martin Frank *Dr Fögi isch ä Souhung!* (1979), Christopher Geiser: *Wüstenfahrt* (1984).

Während es in den 60er Jahren für die engagierten Schriftsteller um die Veränderung des Bildes *der offiziellen Schweiz* ging, traten in den 80er Jahren zunehmend globale Probleme – Überbevölkerung, Gefahr des ökologischen Kollapses, Kriegsangst – in den Vordergrund. Diese Veränderungen ließen sich angesichts ihrer Aktualität kaum überschauen und daher literarisch nur schwer thematisieren, und so wandten sich manche Vertreter der neuen Generation wie Martin R. Dean, Matthias Zschokke oder Jürg Amann in ihrem Schaffen von der Tagespolitik ab und setzten sich mit weniger kontroversiellen Themen auseinander.³ Andererseits weckten zugleich aber auch alltägliche Dinge wie etwa die Arbeitswelt zunehmend das Interesse der Literatur. Die Beschäftigung mit dem Leben der Bauern brachte zudem eine neu aufgefasste Dorffthematik in die Literatur ein, welche soziale Konflikte problematisierte. Mehrere Schriftsteller thematisierten von neuem die Heimat,⁴ und neu hinzukamen in den 80er und 90er Jahren auch die Angehörigen der zweiten Ausländergeneration, welche deutsch schrieben⁵ und neben anderen schreibenden Immigranten und Immigrantinnen der Schweizer Literatur neue Impulse gaben.⁶

Das Phänomen der Verweigerung ist in den letzten Jahrzehnten zu einem festen Begriff innerhalb des Schweizer Kulturlebens geworden.⁷ Die Verweigerung als eine moralische Haltung des Nicht-Mitmachens, des Protestes oder der Evasion kommt besonders in den 80er und 90er Jahren in der modernen Schweizer Literatur zum Ausdruck. Aufgrund verschiedener politischer Ereignisse, wie z.B. der Fichen- und der Kopp-Affäre, boykottierten 1991 mehrere Schreibende den 700. Geburtstag der Schweizerischen Eidgenossenschaft. Einige zogen sich zurück und hörten auf zu schreiben, andere wählten kritische Ausdrucksformen oder die Evasion aus dem realen Alltag als eine Form der Verweigerung.⁸ Im Jahre 1986 versammelten sich Literaturwissenschaftler aus der Schweiz, Italien und Deutschland zu Vorträgen und

³ „If it is true that the author in German-speaking Switzerland still writes today within the political and cultural dialectic [...], it certainly seems to the outside observer that the dominant concern of writing over the last four decades has moved from political affirmation in the 1940s to defence of the individual in the 1980s.“ in: Pender, Malcolm: „Trends in Writing in German-speaking Switzerland since 1945“, in: Butler, Michael / Pender, Malcolm (Hg.): *Rejection and Emancipation. Writing in German-speaking Switzerland 1945 – 1991*, Oxford/New York 1991, S. 24 – 37, hier S. 36.

⁴ Z. B. Silvio Blatter: *Kein schöner Land* (1983).

⁵ Vgl. Dante Andrea Franzetti: *Cosimo und Hamlet* (1987), Francesco Micieli: *Das Lachen der Schafe* (1989), Franco Supino: *Musica Leggera* (1995).

⁶ Die Solothurner Literaturtage 1997 boten zum ersten Mal der Gruppe der *Romani-PEN* wie den in der Schweiz lebenden Autoren albanischer, türkischer, tunesischer und libyscher Herkunft ein eigenes Forum.

⁷ Es sei hier darauf hingewiesen, dass das Phänomen der Verweigerung nicht nur für die Schriftsteller, sondern auch für die Kunstschaffenden und Intellektuellen kennzeichnend ist.

⁸ Auch Malcolm Pender nennt die Verweigerung als einen wichtigen Aspekt des gegenwärtigen deutschschweizerischen Schreibens im Zusammenhang mit dem sozialen Hintergrund: “[...] the refusal to accept the interpretations of the political status quo – highlighted in the 1980 demonstrations – finds its counterpart in the literary theme of ‘Verweigerung’: the work of E. Y. Meyer, Hermann Burger, Gerold Späth, Gerhard Meier, Hanna Johansen and others seeks to identify and give articulation to that within the individual which, aware of the disjunction between experience and ideology, resists political and social manipulation.” In: Pender (1991), S. 35.

Gesprächen über „Aspekte der Verweigerung in der neueren Literatur aus der Schweiz“.⁹ In den literaturkritischen Untersuchungen wurden der Begriff der Verweigerung und dessen Ausdrucksformen in literarischen Werken von Schweizer Autoren zur Diskussion gestellt. Die Frage, wie weit oder wie eng und nach welchen Kriterien der Begriff der Verweigerung gefasst werden soll, war einer der wichtigsten Punkte in diesen Debatten.

Neben der Strategie der Verweigerung blieb das traditionelle politische Engagement der Schweizer Autoren auch in den 90er Jahren eine wichtige Ausdrucksform. Insbesondere wurde die ideologische Position der Schweiz vor allem wegen ihrer Flüchtlingspolitik im Zweiten Weltkrieg erneut zur Diskussion gestellt. Die Schweiz war von internen politischen Skandalen wie der Fichen- und der Kopp-Affäre, den Protesten in Verbindung mit der 700-Jahrfeier und der EWR-Abstimmung, ferner internationalen Konflikten wie dem Ausbruch des Golfkrieges und den radikalen politischen Veränderungen in Osteuropa direkt oder indirekt betroffen. Die amerikanisch-jüdische Raubgold-Affäre wurde 1997 zum Anlass dafür genommen, dass Politiker und Intellektuelle die grundlegenden Prinzipien der Schweizerischen Neutralität erneut zu überprüfen wünschten. Unter dem Motto „Scheitert die Schweiz?“ oder „Das Nest ist schmutzig“ stellten die Autoren das Thema „Heimat“ wieder zu einer teilweise heftigen Diskussion.¹⁰

Die Debatten um die Literatur und ihre Rolle in der Gesellschaft werden nicht nur von engagierten Schriftstellern geführt, sondern auch von der breiten Öffentlichkeit aufmerksam verfolgt. Die Literaturkritik stellt die Frage nach der Zuständigkeit der engagierten Autoren für gesellschaftliche Probleme – die Stellungnahmen der Schriftsteller gelten oft als radikal oder jedenfalls politisch schwer vermittelbar. Bloße Besinnung oder Reflexionen ohne gesellschaftlichen Bezug wollen viele Autoren nicht mehr leisten. Sie betonen die ethische Verantwortung des Schriftstellers und die primäre Rolle des Politischen. Den Vorwurf des sowohl literarischen als auch politischen Dilettantismus, den ihnen die Literaturkritik macht, weisen sie zurück.¹¹

⁹ Vgl. Peter Grotzer (Hg.): *Aspekte der Verweigerung in der neueren Literatur aus der Schweiz*, Zürich 1988, S. 9.

¹⁰ Sandberg, Beatrice: „Deutschschweizer Autoren der Gegenwart. Identitätskrise und Standortbestimmung im neuen Europa“, in: Detering, Heinrich / Krämer, Herbert (Hg.): *Kulturelle Identitäten in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Peter Lang 1998, S. 157 – 174, hier S. 158f.

¹¹ Das Dilettantismus-Problem wird im Rückblick von Hans Wysling betont: „Viele Schriftsteller lassen sich zu Bausch-und-Bogen-Urteilen hinreißen, die ihnen den Vorwurf mangelnder Intellektualität und des Dilettantismus eintragen. Ihre Besorgnis findet zwar wort- und bildgewaltigen Ausdruck, aber oft schlägt Besorgnis in schiere Gehässigkeit um, wird die Kritik zu bloßer Quengelei und Beschimpfung. [...] Das Ergebnis sind verhärtete Fronten. Verhindert wird gerade das, worauf es eigentlich ankäme: die Besinnung.“ Wysling, Hans: „Verschiedene Arten der Verweigerung – Versuch einer Kategorisierung“, in:

Entsprechend den gesellschaftlichen Debatten setzt auch in der literarischen Szene spätestens in den letzten Jahrzehnten Ernüchterung ein, die anfängliche Euphorie, die viele Stellungnahmen der 60er Jahre kennzeichnete, wird nicht selten von Skepsis, Kritik, Widerstand, Enttäuschung und Resignation verdrängt. „Das Subjektive“, schreibt Elsbeth Pulver, „als Teil und Ausdruck des Einzelnen, erweist sich immer wieder als ein wichtiges Potential eines Widerstands, der sich nicht in ideologischen Kontroversen erschöpft.“¹² Dies könnte einer der Gründe dafür sein, dass viele Schreibende sich in ihren Werken dem eigenen Leben als stofflicher Basis zuwenden und die eigene Vergangenheit nach Gründen für die gegenwärtige Lage befragen. Im Folgenden soll daher auf die Rolle des autobiographischen Schreibens in der Schweizer Literatur näher eingegangen werden.

1.2 Literarische Ausdrucksmöglichkeiten des autobiographischen Schreibens

Die Welt ist als Totalität für das einzelne Individuum in der Moderne undurchschaubar geworden, und auch die Autoren der modernen Literatur lehnen es ab, „die Welt als eine verfügbare in Erzählungen einzufangen, die sich als ‚Modell von Welt‘ präsentieren“.¹³ So wird das autobiographische Schreiben zur wichtigen Ausdrucksform der letzten Jahrzehnte. Autobiographisches Schreiben kann vor diesem Hintergrund als Beschränkung der Perspektive verstanden werden: Nicht mehr die Welt, sondern das eigene Leben wird Gegenstand der Beobachtung. Die Welt wird so nur noch als biographisch perspektivierte wahrgenommen. Die lineare Chronologie, die in der klassischen bürgerlichen Autobiographie des 18. und 19. Jahrhunderts noch vorherrschte, ist der modernen Erfahrung der Diskontinuität gewichen. Autoren versuchen beim Schreiben von autobiographischen Texten, Jugenderzählungen, Skizzen und Tagebüchern Leitlinien und Kreuzungspunkte ihres Lebens für sich selbst verständlicher zu machen und die Vergangenheit mit aktuellen Konflikten in Zusammenhang zu bringen. Eine über die eigene Erfahrung hinausgehende Perspektive wird als unglaubwürdig empfunden, die Authentizität des selbst Erlebten wird zum Kriterium für die Wahrhaftigkeit des eigenen Sprechens erhoben. Zugleich ist allerdings die Erwartung der Leser des 18. und 19. an die Autobiographie, dass diese

Grotzer (1988), S. 55-68, hier S. 57. Mit dem Dilettantismusvorwurf in Bezug auf die Arbeit Bachmanns werde ich mich in Kapitel 4.2 ausführlicher auseinandersetzen.

¹² Pulver, Elsbeth: „Nichts als eine lange Nachkriegszeit? Konstanten, Veränderungen, Wiederholungen in der Literatur der deutschen Schweiz“, in: *Der Ginkgo-Baum* – 16. Folge, Helsinki 1998, S. 154-179, hier S. 169.

¹³ Vgl. Irmgard Scheitler: *Deutschsprachige Gegenwartsprosa seit 1970*, Tübingen/Basel 2001, S. 10.

wahr sein, also eindeutig auf das Leben des Verfassers referieren solle, im 20. Jahrhundert ebenfalls problematisch geworden:

Die mit der Niederschrift einer Autobiographie notwendig gegebene literarische Verfremdung ihrer Gegenstände wird jetzt nicht selten als Konstruktion und Neuschreiben des Ich, als Erfindung der autobiographischen Wahrheit durch Erinnerung und Erzählung gedeutet, und dafür werden die früher unbezweifelte Bindung des autobiographischen Erzählers an empirische Gegebenheiten und sein damit verbundener Authentizitätsanspruch in Frage gestellt.¹⁴

Die Gattung der Autobiographie öffnet sich damit gegenüber dem Fiktionalen, die Abgrenzung der beiden Bereiche voneinander ist nicht mehr ohne Weiteres möglich. Daher soll auch im Folgenden statt des festen Gattungsbegriffes der offeneren und der gegenwärtigen Situation angepasste Ausdruck *autobiographisches Schreiben* verwendet werden.¹⁵

Die bereits erwähnte Undurchschaubarkeit der modernen Welt als Totalität kann also als Hintergrund sowohl der Perspektivierung des autobiographischen Schreibens, der Abkehr vom „allwissenden“ Standpunkt, als auch der Relativierung der Authentizität dieses perspektivierten Erzählens betrachtet werden. Zugleich kann die Schwierigkeit der Orientierung jedoch auch als eine Ursache des Bedürfnisses nach Selbstvergewisserung angesehen werden, die das autobiographische Schreiben kennzeichnet – der moderne Mensch gerät in einer immer komplexer werdenden Gegenwart leicht in die Gefahr, sich selbst zu verlieren. Identität wird angesichts der Orientierungsschwierigkeiten in einer pluralen Welt zu einem Problem. Die Protagonisten in modernen autobiographischen Texten sind oft Unhelden, die in ihre Reflexionen und Beobachtungen versunken und nicht mehr fähig sind, aktiv zu handeln. Hans Wysling hat diese „Identitätsschwäche“ mit einem „Realitätszerfall“ in Zusammenhang gebracht: Die Schreibenden können die Realität nicht mehr als einen Gesamtzusammenhang erfassen. Die neuere Autobiographie markiere daher „die Degradation des selbstgewissen Subjekts“. ¹⁶ Irmgard Scheitler betont darüber hinaus eine starke Neigung zur Egozentrik: „Der Narziß der 70er und 80er Jahre ist wenig bereit, sich in andere hineinzudenken, weil seine Suche nach dem eigenen Ich nicht abgeschlossen ist“. ¹⁷

¹⁴ Niggli, Günter: „Nachwort zur Neuauflage“, in: Niggli, Günter (Hg.): *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, Darmstadt 1998, S. 593-602, hier S. 593f.

¹⁵ Damit folge ich Günter Niggli, nach dessen Aussage „die neuere Forschung dem traditionellen Begriff ‚Autobiographie‘, der leicht ein geschlossenes Werk und eine fraglose Ich-Identität suggeriert, nicht selten die flexiblere Umschreibung ‚autobiographische Schrift‘ oder die noch vorsichtigeren Wendung ‚autobiographisches Schreiben‘ vorzieht“. Niggli (1998), S. 598.

¹⁶ Vgl. Hans Wysling: „Zum deutschschweizer Roman von 1945 bis zur Gegenwart“, in: *Text & Kontext*, Heft 2., Kopenhagen/München 1983, S. 276-290, hier S. 288f.

¹⁷ Scheitler (2001), S. 240f.

In ihrer Studie zur Autobiographie unterscheidet Michaela Holdenried drei Themenkreise des modernen autobiographischen Schreibens.¹⁸ Dem ersten Themenkreis entsprechen Texte, die von Identitäts- und Existenzkrisen, Todesangst, Krankheit oder dem Streben nach Selbstbestimmung und Wahrheit ausgelöst werden. Als Beispiel dafür ist hier Fritz Zorns *Mars* (1976) zu erwähnen – wegen seiner existenziellen Problematik wurde der Roman zum Kultbuch der 70er Jahre. Auch hier geht es um Selbstthematization, um die Bewältigung der persönlichen Vergangenheit und um das Verständnis der eigenen Identität und des eigenen Schicksals. Der zweite Themenkreis ist der Körper, als „Seismograph[] von Erfahrung und Befindlichkeit“¹⁹. Der Versuch, zum eigenen Körper ein nicht-entfremdetes Verhältnis herzustellen, ist beispielsweise auch in Verena Stefans' *Häutungen* ein zentrales Thema. Schließlich werden das Ende von Liebesbeziehungen oder der Konflikt mit der Generation der Eltern als Elemente eines dritten Themenkreises genannt. In der sogenannten *Väterliteratur* berichten Autoren oft über ihre Väter und Mütter und beschuldigen diese zugleich, ihre Kindheit zerstört und ihre Identität verhindert, anders gesagt, ihnen lebenslänglichen Schaden zugefügt zu haben. Die Gefühle der Kinder stehen zumeist im Vordergrund. Den von Holdenried aufgeführten Themenkreisen ist gemeinsam, dass es in ihnen immer auch um die Veröffentlichung von Privatheit geht. Das Private wird nicht mehr, wie in der bürgerlichen Gesellschaft üblich, als etwas Unpolitisches und außerhalb der Gesellschaft Stehendes betrachtet, sondern auch als Spiegel gesellschaftlicher Vorgänge.

Dieser politische Aspekt wird noch deutlicher, wenn die autobiographische Selbstthematization vielen Schreibenden zur Überlieferung ihrer politischen Anschauungen dient. Autobiographisches Schreiben wurde seit den 70er Jahren auch zu einem „politischen Instrument“.²⁰ Die Tendenz, das Persönliche als ein Mittel zu benutzen um politische Botschaften zu vermitteln, ist in der Schweizer Literatur bereits seit Max Frisch zur Tradition geworden. „Das Autobiographische, ‚Subjektive‘ der Figur erweist sich als eine Möglichkeit, die Zeit, auch deren politische, und nicht nur die schweizerischen Aspekte tiefer und vielfältiger zu sehen.“²¹

¹⁸ Holdenried, Michaela: *Autobiographie*, Stuttgart 2000, S. 251f.

¹⁹ Holdenried (2000), S. 252.

²⁰ Breuer, Ulrich: „Autobiographisches Schreiben der 70er Jahre: Aspekte der Forschung“, in: *Jahrbuch für internationale Germanistik* 33, 2001, S. 8-24, hier S. 11.

²¹ Pulver (1998), S. 169. Die Unterscheidung zwischen „politisch“ und „schweizerisch“ scheint mir bei Elsbeth Pulver problematisch. Sie wird am Beispiel Guido Bachmanns und seiner Aussage „Ich bin kein Schweizer“ neu zu diskutieren sein – vgl. unten, Kap. 4.

Die Verbindung von Selbstthematisierung und politischer Reflexion wird insbesondere in der literarischen Auseinandersetzung mit der Geschichte nach dem Zweiten Weltkrieg deutlich. Autobiographische Werke, die diesen Problemkomplex aufgreifen, werden oft mit dem allgemeineren Thema der *Vergangenheitsbewältigung*²² verbunden. Insbesondere nach der Auseinandersetzung mit der Vätergeneration Ende der 60er Jahre entstanden in den 70er und 80er Jahren zahlreiche Erinnerungsbücher, in denen die Autoren persönliche Erfahrungen und Reflexionen verarbeiteten. Obwohl das Bedürfnis nach der Wahrheit über die nationalsozialistische Vergangenheit in der deutschen Literatur größer war, erschienen ähnliche Auseinandersetzungen mit der eigenen Geschichte auch in der deutschsprachigen Schweiz, auch wenn sie nicht immer autobiographisch markiert waren.²³

In der vorliegenden Arbeit soll mit Guido Bachmanns autobiographischem Text *lebenslänglich. Eine Jugend* ein Ansatz vorgestellt werden, die Tradition des autobiographischen Schreibens, wie sie insbesondere in den 70er Jahren hervortrat, in radikaler Weise fortzuführen. Dabei wird nicht der Versuch unternommen, das autobiographische Schreiben Bachmanns einem allgemeinen Typus zuzuordnen, vielmehr soll zunächst das Besondere der Position Bachmanns beschrieben werden, um dieses schließlich im Kontext von Autorenbiographie, Gesellschaft und literarischer Tradition hinsichtlich seiner Möglichkeiten und Grenzen zu untersuchen und zu bewerten.

²² Zum Begriff der Vergangenheitsbewältigung vgl. Scheitler (2001), S. 212-234.

²³ Hier können beispielsweise Autoren genannt werden wie Adolf Muschg, Niklaus Meienberg, Walter Matthias Diggelmann und Otto F. Walter.

2 *LEBENS*LÄNGLICH IM KONTEXT VON BIOGRAPHIE UND WERK GUIDO BACHMANN

Guido Bachmann wurde am 28. Januar 1940 in Luzern geboren. Als er 5 Jahre alt war, zog seine Familie nach Bern um, dort besuchte er die Mittelschule, studierte Klavier und Theorie am Konservatorium, später Musikgeschichte und Theaterwissenschaft an der Universität Bern. Guido Bachmann hat im Lauf seines Lebens viele Berufe ausgeübt. Er war unter anderem als Musiklehrer, Redakteur, Pressechef, Musikrezensent und Essayist bei den *Basler Nachrichten* und Schauspieler in Basel, Zürich und Wien tätig. Mit dem oftmaligen Wechsel der Arbeit war auch ein häufiger Wechsel des Wohnortes verbunden. Heute lebt Bachmann als freier Schriftsteller in St. Gallen.

Guido Bachmann begann seine schriftstellerische Aktivität im Alter von 20 Jahren. In seiner ersten Veröffentlichung *Gilgamesch* (1966) sowie in den weiteren Werken *Die Parabel* (1978) und *Echnaton* (1982), die zu der Trilogie *Zeit und Ewigkeit* (1989) gehören, machte er seine homosexuelle Identität öffentlich bekannt, was einen Skandal in der damaligen Schweizer Gesellschaft auslöste. *Gilgamesch* wurde sogar wegen seiner homosexuellen (obwohl, wie Martin R. Dean schreibt, äußerst dezenten) Ausrichtung als nicht jugendfrei eingestuft.²⁴ Die 1600 Seiten umfassende Trilogie wird von der Kritik als das Hauptwerk des Schriftstellers angesehen.²⁵ Seine literarischen Themen sind die Ausbreitung des Daseins in Zeit und Raum, seine historischen Triebfedern und seine Dynamik, die sich vor allem aus Widersprüchen und Verschränkungen entwickelt. Bachmann kann seinen hohen Anspruch nur realisieren, indem er das Sein trotz aller Komplexität auf elementare Prinzipien reduziert: einerseits die nietzscheanische „ewige Wiederkunft des Gleichen“, andererseits den Ödipus-Mythos.²⁶ Bachmann leitet nicht, wie es etwa im historischen Roman der Fall ist, eine Gegenwartsgeschichte aus der Vergangenheit ab, sondern verknüpft Gegenwart und mythologische Zeit synchron, beide Bereiche werden auf vielfältige Weise miteinander zu einer heftigen Religions- sowie Gesellschaftskritik verbunden. Die Schreibweise Bachmanns wurde von Kritikern gelegentlich mit der des deutschen Schriftstellers Hans Henny Jahnn verglichen.²⁷ In dem autobiographischen Text

²⁴ Vgl. Martin R. Dean: „Das nomadische, das hypertrophe und das mythologische Ich. Begegnungen mit Paul Nizon, Hermann Burger und Guido Bachmann“, in: *Text + Kritik, Sonderband: Literatur in der Schweiz*, IX/98, S. 144 – 156, hier S. 153.

²⁵ Vgl. z.B. „Bachmann Guido“, in: *Lexikon der Schweizer Literatur*, Lenos Verlag, Basel 1990, S. 16.

²⁶ Vgl. Heinz Hug: „Guido Bachmann“, in: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, 10/98, S. 2f.

²⁷ Wie Guido Bachmann wurde auch Hans Henny Jahnn (1894-1959) von der literaturwissenschaftlichen Kritik als ein Außenseiter behandelt. Und auch er, selbst homosexuell, lehnte in seinen

lebenslänglich. Eine Jugend erscheint die Trilogie nicht nur thematisch, im poetologischen Rückblick, sondern es werden auch erzähltechnische Strategien von dort übernommen.²⁸ Umgekehrt zeigt sich in *lebenslänglich* deutlicher, wie stark bereits die frühen literarischen Texte Bachmanns autobiographisch verwurzelt waren.

Parallel zu der Trilogie *Zeit und Ewigkeit* schrieb Guido Bachmann mehrere Erzählungen und Novellen, die sowohl in der Sammlung *Die Kriminalnovellen* (1984) als auch in selbstständigen Publikationen veröffentlicht wurden. In einigen Texten zitierte er Passagen aus der Trilogie. Die darauf folgende Sammlung *Der Basilisk* (1987) war konzipiert als ein Satyrspiel zur Trilogie. Die Kritik lobte dieses Werk vor allem wegen dessen Sprachgestalt:

Die konsequent verwendete indirekte Rede mit ihrem Konjunktiv, in der die meistens komplizierten Pronomen-Verhältnisse stets durch nachgestellte Namen erhellt werden, führt zu einer furiosen Textkomposition, die durch den Vortrag von Bachmann jedoch erst deutlich ersichtlich wird.²⁹

In literaturästhetischer Hinsicht ist vor allem die Erzähltechnik bemerkenswert – die Elemente der Zeit, des Raumes und der Handlung verbinden sich zu einer umfassenden Polyphonie.³⁰ Diese Vielstimmigkeit und Indirektheit der Rede steht in deutlichem Gegensatz zum Erzählen in *lebenslänglich*, das gerade durch seine Direktheit und Unmittelbarkeit der Erzählperspektive geprägt ist. Ob es sich bei diesem Gegensatz zugleich um den Gegensatz zwischen authentischem autobiographischem Erzählen einerseits, literarischem fiktionalem Erzählen andererseits handelt, ist damit allerdings noch nicht entschieden – Elemente der erzählerischen Strategien aus dem *Basilisk*, die der Kritik bereits als „Radikalisierung derjenigen aus der Trilogie“³¹ aufgefallen waren, spielen auch in *lebenslänglich* eine Rolle.³² Die Frage, die Heinz Hug zum *Basilisk* stellt, inwieweit „hinter diesen erzählerischen Strategien noch Inhalte faßbar werden“, stellt sich so auf andere Weise auch für das autobiographische Schreiben Bachmanns in *lebenslänglich*.³³

Werkenbürgerliche Moralvorstellungen sowie eine „klassische“ Schreibform ab: „Nur keine Literatur wie alle machen, nur das nicht, was man einem in der Schule als Dichtung eintrichert, nur ja nicht jene Sprache.“ Zit. nach: Miriam Wittner: Autorenporträt Hans Henny Jahn. In: <http://www.rzuser.uni-heidelberg.de/~cn9/Autoren/jahn.html>.

²⁸ Vgl. zur Erzähltechnik unten, Kap. 2.1.

²⁹ Hug (1998), S. 6 f.

³⁰ Als „polyphones Sprachkunstwerk“ wurde bereits *Die Parabel* von der Kritik bezeichnet (Herzog, Valentin: „Guido Bachmanns Angst(-losigkeit) vor Zeit und Ewigkeit“, in: *Basler Zeitung*, 2.9.1978, S. 51), und diese Erzähltechnik hat Bachmann in *Der Basilisk* fortgeführt.

³¹ Hug (1998), S. 7.

³² Vgl. unten, Kap. 2.1; der Eindruck einer „eruptiv-egozentrischen Rhetorik“ (Meyer, Barbara: „Narrenfratzen. Guido Bachmann: ‚Der Basilisk‘“, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 3.5.1988, S. 27) des Protagonisten in *Der Basilisk* wäre zugleich eine treffende Kennzeichnung vieler erzählerischer Passagen in *lebenslänglich*.

Das von Chronologie her nächste Werk Bachmanns ist ein dramatischer Text. Im „Katastrophenstück“ *selbender* (1988), das die Chemiekatastrophe von Schweizerhalle im November 1986 zum Anlass hat, werden gegenwärtige, vergangene und zukünftige Katastrophen ineinander verschränkt.³⁴ Die Thematik ist für Bachmann nicht neu, nach Urs Allemann lässt sie sich beinahe auf sein ganzes Werk übertragen: „Es ist ein Stück über die katastrophisch verfaßte Condition humaine, über die als ewig vorgestellte Grund- und Grenzsituation Katastrophe, die mit einem anderen Wort Leben (und Zusammenleben) heißt.“³⁵ Wirklichkeit und Leben, Zeitgeschehen und Biographie spielen also auch im dramatischen Werk Bachmanns eine wesentliche Rolle.

Seinen Roman *Dionysos* (1990) schreibt Guido Bachmann in der in *Der Basilisk* erprobten Erzähltechnik, die Martin R. Dean bei seinem Erscheinen als einen „mit zäher ästhetischer Energie geführte[n] und gezügelte[n] Erzählstrom, eruptiv und kontrolliert zugleich, musikalisiert bis in die letzte Satzschleife“, beschreibt.³⁶ Auch hier geht es um ein mythisches Muster, das mit der modernen Zeit verschachtelt wird. Insofern kann *Dionysos* als konsequente Fortführung des Projektes von *Zeit und Ewigkeit* gelten, „als wirres sich Voreinanderschieben und sich simultan der Erinnerung Präsentieren von Bildern“, wie die Kritik anerkennend bemerkt: „Mit dieser enormen Zeitkonzentration übertrifft Bachmann alles, was man an Erinnerungsliteratur kennt“.³⁷ Den darauf folgenden Roman *Die Wirklichkeitsmaschine* (1994) bezeichnet Guido Bachmann selbst schließlich als den Abschluss seines Projekts *Zeit und Ewigkeit*. Die Kritik nahm *Die Wirklichkeitsmaschine* mehrheitlich positiv auf, auch wenn unterschiedliche Aspekte akzentuiert wurden. Im Zentrum steht die Suche nach der Wirklichkeit, aber diesmal wird der Computer zum Medium dieser Suche. Die Geschichte entwirft ein komplexes Netz von Erlösungstheorien, Welterklärungsmodellen und Mythologien, in dem die Themen der Manipulierbarkeit und des Sinnlichkeitsverlustes des von Bildern und Informationen umstellten Menschen im Vordergrund stehen.

Die zwei autobiographischen Bände *lebenslänglich. Eine Jugend* (1997) und *bedingt entlassen* (2000) kommen ohne jegliche Mythologien aus. In *lebenslänglich* erzählt Guido Bachmann über seine Jugend, und in *bedingt entlassen* schildert er seine

³³ Vgl. unten, Kap. 2.1, 3.3, 4.2.

³⁴ Vgl. Hug (1998), S. 6.

³⁵ Zit. nach Hug (1998), S. 6.

³⁶ Dean, Martin R.: „Aus zwei Hirnhälften erzählt. Guido Bachmanns neuer Roman ‚Dionysos‘“, in: *Frankfurter Rundschau*, 24.11.1990. Die Gegenwart, schreibt Dean in seiner Rezension, sei hier „nichts als die Verlängerung eines zeitlosen Mythos“ (ebd.).

schwierigen Versuche in der so genannten Arbeitswelt zu bestehen.³⁸ Mit dem Roman *Sommerweide* (2002) verlässt Bachmann den autobiographischen Bereich und tritt erneut als Erzähler auf. Erzählerisch werden hier jedoch durchaus Probleme aus früheren Werken und den autobiographischen Texten aufgegriffen.³⁹

Es lässt sich feststellen, dass Bachmann in seinem Werk sowohl Autobiographisches als auch Gesellschaftskritisches, antike Mythen und fiktionale Elemente kombiniert und mit ihnen in einem gegenwärtigen Kontext experimentiert.⁴⁰ Im ganzen Werk Bachmanns sind konkrete Elemente seiner Biographie ablesbar. Die meistens als Musiker, Schauspieler oder Schriftsteller erscheinenden Erzählfiguren weisen auf die Person des Schriftstellers hin.⁴¹ Insbesondere das gespannte Verhältnis zu seinem Vater hat Guido Bachmann, ebenso wie auch viele andere zeitgenössische Autoren, lange beschäftigt und bedrängt. Expressionistische Motive, wie z.B. der Vätermord, sowie das anarchische literarische Temperament unterstreichen die Ausdruckskraft Bachmanns gerade auch im Bereich des Autobiographischen. Weiterhin ist die Homosexualität ein durchgehendes Thema des Werkes, sie wird aber „nicht in erster Linie als Form von Sexualität dargestellt, sondern als eine Existenzform wie die heterosexuelle auch“⁴², wie Heinz Hug in seinem Beitrag zum Kritischen Lexikon der Gegenwartsliteratur feststellt.

Als „sarkastisch böse“⁴³ hat die Kritik das autobiographische Schreiben Bachmanns gekennzeichnet – die Darstellung des Vaters in *lebenslänglich* finde ihre Fortsetzung in der Schilderung der Vorgesetzten in *bedingt entlassen*. Auf diesen Zusammenhang soll in der vorliegenden Arbeit nur am Rande eingegangen werden, der Fokus liegt vor allem auf der ersten der beiden autobiographischen Schriften Bachmanns, *lebenslänglich*. Um diesen Text nicht vorab auf seinen außerliterarischen Gehalt festzulegen (als bloße Dokumentation einer Autorenbiographie), soll er zunächst als abgeschlossenes Werk untersucht werden. Der Zusammenhang zwischen dem Text

³⁷ Villiger Heilig, Barbara: "Knallphantasien. Der Roman 'Dionysos' von Guido Bachmann", in: *Neue Zürcher Zeitung*, 2.11.1990.

³⁸ Vgl. auch die Rezension von Schwarz, Urs: „Danebenzielen und ins Schwarze treffen,“ in: *Tages-Anzeiger* (Zürich), 28.01.2000, S. 66: „'bedingt entlassen' ist die Geschichte eines Scheiterns in der bürgerlichen Gesellschaft.“

³⁹ In einer Besprechung zu „Guido Bachmann: Sommerweide. Roman“ ist von den „Verknüpfungen von Wahn und Wirklichkeit“ die Rede, mit denen Bachmann „in den Bann zieht“. In: http://www.lenos.ch/books/bachmann_sommerweide.html.

⁴⁰ Giaco Schiessel hat hier einen Bezug zum dokumentarischen Schreiben von Peter Weiss hergestellt, wenn er Bachmanns Werk charakterisiert als „Arbeit am Mythos als Versuch einer Ästhetik des Widerstands“. Zit. nach Hug (1998), S. 8.

⁴¹ In der Trilogie *Zeit und Ewigkeit* ist die zentrale Figur Musiker und Schauspieler, in *Der Basilik* ein Schauspieler.

⁴² Hug (1998), S. 2.

⁴³ Lerch, Fredi: „Guido Bachmann: bedingt entlassen“, in: *Die WochenZeitung* (Zürich) Nr. 9, 2.3. 2000, http://www.woz.ch/wozhomepage/rez_text/bachmann.html.

und der Biographie des Autors Bachmann ist nicht so eindeutig, wie es auf den ersten Blick erscheint – erzähltechnische Strategien der Selbststilisierung und der Maskerade lassen die Authentizität des autobiographischen Schreibens problematisch erscheinen, wie im Folgenden gezeigt werden soll. Die Hypothese, die der vorliegenden Arbeit zugrunde liegt, lautet daher, dass sich die Besonderheit des autobiographischen Schreibens Bachmanns vor allem als literarische Strategie erfassen lässt.

Dies unterstreicht auch Bachmanns Schreibstil, der eine außergewöhnliche formale und inhaltliche Kontinuität aufweist und der jedes Buch als einen weiteren Beitrag zum Gesamtwerk erscheinen lässt.⁴⁴ Zugleich kann dies als ein erneuter Hinweis auf die biographische Verwurzelung des Schaffens Bachmanns gewertet werden. Biographie und schriftstellerische Praxis sind unauflöslich miteinander verbunden und werden als nicht grundsätzlich getrennt angesehen, das Werk erscheint sozusagen als „lebenslängliche“ Begleitung des Autors.⁴⁵ Dazu gehört auch die Tatsache, dass der Autor nicht nur in seinen Werken, sondern auch in zahlreichen Essays, Reden und Aufsätzen gezielt zu kulturellen, gesellschaftlichen und politischen Fragen die Stellung nimmt.⁴⁶ Im Folgenden soll der autobiographische Aspekt im Schreiben Bachmanns am Beispiel des Textes *lebenslänglich* näher untersucht werden. Eine kurze Vorstellung des Buches soll zunächst den Überblick über die Werkgeschichte Bachmanns abschließen.

Der autobiographische Ich-Erzähler Guido berichtet hauptsächlich über die ersten 28 Jahre seines Lebens. Dies tut er aus der Sicht des bald sechzigjährigen Mannes, der immer wieder zu den wichtigen Punkten seines Lebens zurückkehrt und darüber reflektiert, so dass wir eine Entwicklung seiner Sichtweise im Prozess des Schreibens erleben. Guido, der der lieblosen Ehe eines Schweizers und einer Italienerin entstammt, erzählt hier von der bis auf die Großeltern zurückreichenden Familiengeschichte, von Freundschaften und pubertären Phantasien. Er vermittelt Atmosphärisches aus der Schule, erste Erfahrungen im Theater und Erlebnisse im Bereich der Musik sowie aus seinem homosexuellen Liebesleben. Im Text erfahren wir einiges über die verschüttete Kindheit von Guido, beispielsweise wenn er über die schmerzlichen Erlebnisse während einer neunwöchigen Isolierung im Tiefenau-Spital berichtet, wo er wegen eines sich nicht bestätigenden Verdachts auf Diphtherie

⁴⁴ Vgl. Hug (1998), S. 7.

⁴⁵ In *lebenslänglich* schreibt Bachmann, er habe sein Werk auf einer „Initialzündung“ aufgebaut, die aus einem einzigen Satz bestanden habe: „Ich habe diesen Satz 36 Jahre lang literarisch ausgeweidet.“ Guido Bachmann: *lebenslänglich. Eine Jugend*, Basel 1997, S. 22. Im Folgenden werden bibliographische Angaben zu Zitaten aus diesem Buch im Text mit der Sigle L abgekürzt.

⁴⁶ Dazu siehe Guido Bachmann: *Kehrseiten. Aufsätze und Reden*, Basel 1991 sowie *einspruch* 9, 1988.

„abgesondert“ (L, 21) wurde. Dieses Erlebnis beschreibt Guido als „Isolationshaft“, das ihn „in die Angst initiiert“ und lebenslänglich „traumatisiert“ habe (L, 20).

Der Autor gliedert seinen Text, indem er Teile aus verschiedenen Phasen seiner Biographie thematisch neu kombiniert. Bestimmte Altersstufen markieren die Anfangs- und Endpunkte der verschiedenen Phasen seiner Existenz. Durchgängiges Thema beinahe aller geschilderten Erlebnisse ist das gestörte Verhältnis Guidos zu seinem Vater. Bereits mit sieben Jahren lehnt er seinen Vater ab, als er neun Jahre alt wird, verliert er seine Frömmigkeit. Im 14. Lebensjahr erklärt Guido sowohl seinen Vater als auch Gott für tot, und sein Doppelleben beginnt. Mit neunzehn Jahren trifft er den 41 Jahre älteren F.A., mit dem er neun Jahre lang eine Liebesbeziehung hat und der ihm in dieser Zeit als Substitut für den Vater gilt. Neben den Reflexionen über seine dichterische Entwicklung, Leseerlebnisse, Phantasien, Gedanken und Ängste werden auch spätere Vorkommnisse und Fakten seines Lebens wie eine vier Jahre vor dem Zeitpunkt der Niederschrift begonnene Psychotherapie oder auch der Tod seiner Eltern in die Darstellung einbezogen.

In *lebenslänglich* setzt Guido Bachmann sich jedoch nicht nur mit seinem eigenen Leben, sondern auch mit der *offiziellen Schweiz* auseinander. Eine starke Abneigung gegen familiäre Strukturen sowie die nationale Identitätsverweigerung sind in dem Text besonders stark ausgeprägt, daneben kritisiert Guido Bachmann auch den helvetischen Patriotismus und dessen Ideale.

Im Folgenden soll zunächst auf die Frage der Erzähltechnik in *lebenslänglich* eingegangen werden, um das Spannungsverhältnis zwischen Literarizität und Authentizität im Text näher zu beschreiben. Welchen Status hat der Ich-Erzähler im autobiographischen Schreiben Bachmanns? Welches Verhältnis besteht zwischen Ich-Erzähler und Autor? Welche Rolle spielen Erzählperspektive, wiederkehrende Motive und Themen im Text? Welche Wirkung erzielt Bachmann mit der verschränkten Konstruktion des inhaltlichen Aufbaus? Diese und andere Fragen sollen zunächst unter erzähltechnischer Perspektive untersucht werden, anschließend soll vor diesem Hintergrund die Funktion der Erinnerung in *lebenslänglich* diskutiert werden.

2.1 Authentisches Erzählen?

Die Frage nach der Authentizität eines autobiographischen Textes ist zugleich eine Frage nach seiner Literarizität. Handelt es sich bei den geschilderten Ereignissen

beispielsweise eher um Berichte oder um Selbststilisierungen, um „Wirklichkeit“ oder um „Fiktion“? Die theoretischen Reflexionen der modernen Geschichtswissenschaft haben gezeigt, dass auch historisches Geschehen erzählt werden muss, dass es also keinen Bericht geben kann, der unabhängig von der Perspektive ist, aus der erzählt wird.⁴⁷ Auf den narrativen Charakter und die Fiktionalität biographischer Texte hat bereits Manfred Jurgensen hingewiesen: „Wo immer sich das Individuum sprachlich reflektiert, entfaltet sich ein Prozess der Fiktionalisierung. Die ichgeschichtliche Dokumentation gestaltet einen literarischen Charakter; der sich biographisch darstellende Autor projiziert ein fiktionales Ich.“⁴⁸ Im Folgenden soll es nicht darum gehen, das Autobiographische in dem Text *lebenslänglich* zu überprüfen, sondern vielmehr darum, den Text als ein literarisches Werk unter die Lupe zu nehmen.

Auf den ersten Blick ist die Authentizität des Buches allerdings nicht zu übersehen. Fakten wie Namen, historische und persönliche Daten belegen die Nähe des Textes zur Biographie des Autors. Der Erzähler ist in demselben Alter wie der Autor Guido Bachmann, auch die Namen der geschilderten Personen sind nicht geändert.⁴⁹ Allerdings wird beispielsweise die zentrale Figur des Vaters fast ausschließlich als „Vater“ oder mit dem Personalpronomen „er“ benannt, was dessen wichtige Stellung innerhalb des Erzählsammenhangs betont. „Er“ benötigt keinen Namen, sondern ist eine Instanz, ebenso wie „die Mutter“, „die Schwester“, „der Bruder“.⁵⁰ Der Erzähler selbst wird nur an einzelnen Stellen benannt, dort heißt er „Guido“ (L, 91, 101). Diese implizite Schreibweise⁵¹ trägt ebenfalls zu dem Eindruck des Erzählten als nur „biographische Notizen“ (L, 22) bei, ebenso die assoziative Gedankenführung, eingestreute Kommentare und die plötzlichen Wechsel zu Reflexionen:

Ich bin noch heute wie gelähmt vor Wut, wenn ich aufwache und merke, dass ich von den Eltern geträumt habe. [...] Diese Träume sind fürchterliche Träume. Vielleicht hasse ich mich doch, vielleicht hasse ich mich deswegen, weil ich immer noch voll Elternscheisse bin, voll dieser elterlichen Scheisse, obwohl ich binnen kurzer Zeit ins Greisenalter eintrete. Voll Elternscheisse, voll Kindheitsscheisse. Randvoll. Diese Scheisse war nicht zu entsorgen. (L, 25f)

⁴⁷ Mit Bezug auf die „Analytical Philosophy of History“ von Arthur C. Danto verweist Hans Christian Hennig auf die „narrative Struktur historiographischer Werke“ und hält fest: „Die Ergebnisse historischer Forschung werden in der Regel in Form einer Erzählung präsentiert.“ Hennig, Hans Christian: „Erklären – Verstehen – Erzählen. Die wissenschaftliche Analyse der Historiographie“, in: Rüsen, Jürgen / Süßmuth, Hans (Hg.): *Theorien in der Geschichtswissenschaft*, Düsseldorf 1980, S. 60-78, hier S. 72f.

⁴⁸ Jurgensen, Manfred: *Das fiktionale Ich. Untersuchungen zum Tagebuch*, Bern / München 1979, S. 7.

⁴⁹ Vgl. z.B. die Nennung des Großvaters „Bachmann Josef, Kapitän“ (L, 33) oder der „Grossmutter Bachmann“ (L, 50).

⁵⁰ Vgl. zum literaturgeschichtlichen Hintergrund beispielsweise die expressionistische Typisierung bei Arnolt Bronnen: *Vatermord* (1915).

⁵¹ Der Begriff des impliziten Schreibens bzw. des impliziten Erzählens wird im Folgenden zur Benennung der fehlenden Ausdrücklichkeit im Erzählen Bachmanns benutzt. Die Erzählperspektive setzt beim Leser oft ein Wissen voraus, das dieser aus der Erzählung nicht haben kann. So entsteht ein Informationsvakuum, das vom Erzähler strategisch eingesetzt wird, wie im Laufe dieser Arbeit näher beschrieben werden soll – vgl. unten, Kap. 3.3.

Vom Bericht über seine Träume gelangt der Ich-Erzähler in dieser Textstelle zum schreibenden Reflektieren, das mit dem Wort „Vielleicht“ eingeleitet wird. Wiederholung und Variation prägen den Sprachstil, der Tempuswechsel im letzten Satz leitet einen erneuten Perspektivwechsel zum Bericht über den Besuch des Psychiaters ein.

Der Text *lebenslänglich* ist nicht chronologisch, sondern thematisch aufgebaut, die einzelnen Teile folgen den subjektiven (authentischen) Assoziationen des schreibenden Erzählers.⁵² Dieser begleitet das Geschehen mit Metakomentaren: „Der Grundstock meiner Bibliothek war im Jahr 1964, Scheitelpunkt meines Lebens, gelegt. Dem muss nachgegangen werden. Um 11.27 Uhr fuhr ich täglich nach Niederwangen zurück (ausser freitags: ich werde sagen warum) [...]“ (L, 45). Und auch die Zeit der Niederschrift wird im Text mehrfach genannt – an diesen Punkten scheinen Erzähler und Autor identisch zu sein: „Heute ist Pfingsten, der 26. Mai 1996“ (L, 121)⁵³

Allerdings ist die Betonung der Authentizität des Geschilderten zugleich ein Stilmittel, das in literarischen Texten eine lange Tradition hat. Die Verweise auf die Echtheit des Erlebten in der Erzählung sind rhetorische Mittel, mit denen die Wahrhaftigkeit des Gesagten betont wird. Die Literarizität des Textes *lebenslänglich* zeigt sich jedoch auch an Brechungen der Authentizität durch Erzählperspektive, Ironisierung, wiederkehrende Motive, den nicht linearen und nicht chronologischen Aufbau des Textes oder den Sprachstil. Um diese Wirkungsmittel zu untersuchen, die es dem Schreibenden ermöglichen, seine literarischen Intentionen zu verwirklichen, soll *lebenslänglich* im Weiteren als *literarisches Werk* mit einer großen Nähe zur Biographie des Autors aufgefasst werden.⁵⁴

⁵² Die assoziative Erzähltechnik war von Beginn an für die Werke von Bachmann kennzeichnend. Schon in *Zeit und Ewigkeit*, schreibt Barbara Villiger Heilig, wurde die Zeit „nicht nur inhaltlich thematisiert, sondern wurde durch Aufsplitterung und Überschneidung von Erzählebenen zudem unmittelbare Leseerfahrung“. Dies setzt sich fort bis zu *Dionysos* aus dem Jahr 1990, über den Villiger Heilig schreibt: „Überhaupt kettet eine Art wildes Assoziieren Dinge aller erdenklichen Kategorien aneinander.“ Villiger Heilig (1990). Und noch zu *bedingt entlassen* schreibt die Kritik, die „Episoden und Stationen werden gekonnt assoziativ miteinander verknüpft, denn auf das Gedächtnis ist kein Verlass.“ Schwarz 2000, S. 66.

⁵³ Vgl. auch L, 24, 150 und 177.

⁵⁴ In der literarischen Kritik zu *lebenslänglich* wird diese Unterscheidung zwischen Autor und Erzähler kaum vorgenommen. Lediglich Walter Buckl schreibt konsequent vom „Ich-Erzähler“ des Buches, und erst vor dem Hintergrund dieser Differenzierung ist es ihm möglich, auch die Literarizität des Werkes in den Blick zu bekommen: „Die Invektive ist Kalkül, in ihrer Masslosigkeit wird die Stilisierung sichtbar.“ Buckl, Walter: „Pferdeäpfel mitten ins Gesicht“, in: *Tages-Anzeiger* (Zürich), 10.10.1997, S. 81.

Jeder Verfasser eines autobiographischen Textes hat mehrere Erzählmöglichkeiten das Erinnernte darzulegen. Die Tendenz, aus der Ich-Perspektive zu erzählen, ist in Autobiographien sehr verbreitet, dabei ist gelegentlich eine Mischung verschiedener Erzählperspektiven, wie z. B. die Ich- und Er-/Sie-Formen, bemerkbar.⁵⁵ Was die Erzählperspektive in *lebenslänglich* betrifft, so signalisiert bereits das erste Wort des Textes – „Ich bin kein Schweizer“ (L, 9) –, dass es sich hier um die Ich-Perspektive handelt. Im zweiten Abschnitt berichtet der Ich-Erzähler über die Vergangenheit seiner Familie, so dass der Eindruck entsteht, als ob hier vielleicht eine Familiengeschichte im Vordergrund steht: „Der Vater meiner Mutter hat nicht gewusst, dass seine Familie 1492 von Ferdinand dem Katholischen aus Spanien vertrieben worden war [...]“ (L, 9). Der Erzähler berichtet hier mit größerer Distanz, das Berichtete ereignet sich in der Kindheit seiner Mutter als Italienerin in der Schweiz. Allerdings fügen sich auch hier Kommentare des Erzählers in die Beschreibung ein:

Als Knabe hat es mich tief beeindruckt, dass meine Mutter mit Pferdeäpfeln nach den johlenden Kindern geworfen hatte. Sie musste mir das Vorkommnis immer wieder erzählen. In die Bewunderung mischte sich allerdings ein Ekelgefühl; denn es hätte mich gegraust, einen Pferdeapfel in die Hand zu nehmen, obschon ich während des Krieges, Bern war autoverkehrs frei, zusehen konnte, wie die Zugpferde kackten. Vermutlich würde ich Steine vorgezogen haben. (L, 9)

Erinnerungen, Beobachtungen und Reflexionen lösen sich gegenseitig ab. Durch die assoziative und variierte Retrospektive wird das thematisiert, was dem Erzähler zum Zeitpunkt der Niederschrift wichtig ist. Da die Folgen der berichteten Ereignisse ihm bekannt sind, ist er fähig, die wichtigsten Geschehnisse seines Lebens auszuwählen. Der Ich-Erzähler steht daher im Zentrum des Geschehens.⁵⁶

Zugleich deutet sich in dem obigen Zitat jedoch auch eine Distanz zu dem Berichteten an, die den Erzähler von dem Erzählten trennt. Die Sprache wird umso komplizierter, je mehr von dem Erzähler die Rede ist. Dies wird insbesondere durch komplexe syntaktische Konstruktionen erreicht, wie es auch in folgendem Beispiel zu beobachten ist:

⁵⁵ Für die Schweizer Literatur sei als Beispiel der autobiographische Roman von Max Frisch *Montauk* erwähnt.

⁵⁶ Die von Helmut Puff ausführlich beschriebene Zeitstruktur von *Gilgamesch* findet sich in *lebenslänglich* wieder: "Die Dimension der Zeit hat sich aus der Zwangsjacke der Chronologie befreit, dem 'verfluchte[n] Nacheinander im Roman' (S. 1310). Anstelle der chronologischen Anordnung tritt eine weitreichende Simultanität ineinander verwobener Zeit- und Erinnerungsschichten" (S. 180). Über *Echnaton* schreibt Puff: "Anstelle eines chronologischen Erzählablaufs entsteht ein erzählerisches Spiegelkabinett" (S. 184). Puff, Helmut: „Auctor ludens. Zum Werk Guido Bachmanns“, in: Groddeck, Wolfram / Allemann, Urs (Hg.): *Schnittpunkte. Parallelen. Literatur und Literaturwissenschaft im 'Schreibraum Basel'*, Köln / Basel 1995, S. 175-197.

Als ich vor dem Spiegelschrank gestanden und sich Oscar Müller, der so zerstreut war, dass er meiner Mutter, holte er morgens Milch, Guten Tag Frau Müller sagte, unter die Schlafzimmertür geschlichen hatte, beherrschte ich die einsame Lust, bis dato mit niemandem geteilt, was sich bald ändern sollte in unserer Schulklasse, wo es jeder mit jedem trieb, erst seit einigen Tagen. (L, 77)

Die Sprache wird durch ihre grammatische Verschachtelung auffällig. Der Lesefluss wird dadurch behindert und der Leser überfordert. Die hypotaktische Konstruktion vermittelt den Eindruck von Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Handlungen, die Relativsätze folgen der Assoziationskette des erzählenden Ichs, wie in folgender Passage, wo von der Bekanntschaft des Großvaters mit Lenin berichtet wird:

Im Berner Volkshaus also, wo Lenin, der gut Deutsch und, wenn ich dem Grossvater, also meinem Bruder, der es wiederum von unserem Vater hat, glauben kann, sogar Schweizerdeutsch sprach, sinnigerweise in der Abstinenzlerecke hockte, kam er mit dem Revolutionär ins Gespräch und betete ihn, den er vier Jahre später, vielleicht ähnlich wie mich, verfluchte, was im Fall Lenins erfolgreicher gewesen sein mag, geradezu an. (L, 63)

Das Sprunghafte und Diskontinuierliche des erzählerischen Gedankenflusses wird unmittelbar in die assoziative Schreibweise übernommen. Der Erzähler integriert Erläuterungen, Kommentare, Abschweifungen und Antizipationen in den Gang der Handlung und erschwert damit das Textverständnis. Die Sprache tritt in ihrer formalen Konstruktion in den Vordergrund, ein unmittelbares Miterleben der Handlung wird unmöglich gemacht. Einerseits entsteht also der Eindruck einer subjektiven, authentischen Schreibweise, andererseits wird durch die grammatische Komplexität eine Unmittelbarkeit der Darstellung verhindert und eine Distanz zum Berichteten aufgebaut.

Oft wird auch die Beschreibung selbst thematisiert, auch durch die Hervorhebung des Sprechaktes: „Mein Vater habe, wie mir mein Bruder sagte, sagte ich dem Psychiater, noch als Vierzehnjähriger seinen Vater von Lenin schwärmen gehört [...]“ (L, 62). „Die Villa, hat mein Vater meinem Bruder erzählt (nicht etwa mir, sagte ich dem Psychiater), sei mit einem Glasdach mit gefärbten Scheiben, die zur Zeitangabe dienten, versehen gewesen“ (L, 67). Wieder finden sich hypotaktische Konstruktionen, jetzt aber als Verkettung von Sprechakten. Das Erzählte erscheint hier durch die indirekte, konjunktivische Rede als etwas Vermitteltes.

In *lebenslänglich* sind zwei verschiedene Ich-Instanzen zu unterscheiden: Ein „Ich“, das gewisse Geschehnisse erlebt, und ein anderes, das sie erzählt.⁵⁷ So kann hier von einem Wechselspiel von erzählendem und erlebendem Ich⁵⁸ gesprochen werden. In der Beschreibung der vergangenen Geschehnisse kommt das erzählende Ich mit seinen Reflexionen immer wieder zum Vorschein, so dass seine Stimme in dem Text stets vernehmbar ist. Wie bereits angedeutet, ist das erzählende Ich ein älterer Mann Mitte der Fünfziger, der über die Erlebnisse seiner Jugend erzählt. Die die Form eines Tagebuches andeutenden zeitlichen Vermerkungen verweisen auf die Anwesenheit des erzählenden Ichs sowie auf die Zeit der Niederschrift: „Es ist unterdessen Februar 1997 geworden, und ich werde Emmenbrücke binnen eines Monats verlassen“ (L, 177). Das erlebende Ich erscheint dagegen einmal als Kind, einmal als ein junger Mann oder als schon fünfzigjähriger Guido, der einen Psychiater besucht und ihm seine Lebensgeschichte erzählt: „Ich ging anfänglich einmal, später zweimal pro Woche zur Sitzung im wahren Sinne des Wortes. [...] Ich besuchte den Psychiater fast zwei Jahre lang [...]“ (L, 17).

Vor dem Hintergrund seiner Erfahrungen betrachtet das erzählende Ich sein früheres Ich mit einer gewissen Distanz. Die Dialektik von Gegenwart und Vergangenheit wird in den Kindheitserinnerungen spürbar. Indem das erzählende Ich über die Zeit des Zweiten Weltkriegs berichtet, sieht es sich aus der Perspektive des erlebenden Ichs, zugleich aber macht sich die ironische Sicht des Erzählenden spürbar: „Mein Vater wurde auch mobil gemacht. Territorialkommando. Darauf war ich stolz. Besonders in den Wirtschaften, wo General Guisan, an jeder Wand hängend, auf die Süffel herunterschaute“ (L, 12). Ein weiteres Beispiel für die Distanzierung zwischen dem erzählenden und dem erlebenden Ich wäre die Schilderung des Ichs in der Periode von neunzehnten bis zum achtundzwanzigsten Lebensjahr. Hier ist die bis zur Gegenwart reichende Selbstkritik nicht zu übersehen:

Ein Prinzenleben mit Falsifikaten. Rüstzeug zum Dandy: ich kaufte von 1959 bis 1968 Dutzende von Anzügen und Krawatten. Hemden mit hohen Kragen, die von Goldnadeln gehalten wurden, eine Seidenorgie. Ich war das verfeinerte

⁵⁷ Im Weiteren folge ich in meiner Begrifflichkeit von *erzählendem* und *erlebendem Ich* Jochen Vogt: *Aspekte erzählender Prosa: eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie*, Opladen 1990, S. 71. Das Begriffspaar „erzählendes und erzähltes Ich“, wie es Michaela Holdenried benutzt (Holdenried, Michaela: *Im Spiegel ein anderer. Erfahrungskrise und Subjektdiskurs im modernen autobiographischen Roman*, Heidelberg 1991, S. 135.), erscheint mir für die Beschreibung der Erzählperspektive in *lebenslänglich* weniger geeignet zu sein, da hier eine eindeutige Differenzierung zwischen erzählender und erzählter Instanz nicht immer möglich ist, die „zeitliche[] Distanz“ zwischen beiden fehlt, wenn das erzählende Ich vom Akt der Niederschrift selbst berichtet, wie beispielsweise in folgender Angabe: „Heute ist Pfingsten, der 26. Mai 1996“ (L, 121).

⁵⁸ Vgl. Vogt (1990), S. 71. Hans Robert Jauss bezeichnet dies auch als „Doppelspiel des erinnernden und des erinnerten Ich“. Zit. nach Silvia Schwab: *Autobiographik und Lebenserfahrung. Versuch einer Typologie deutschsprachiger autobiographischer Schriften zwischen 1965 und 1975*, Würzburg 1981, S. 81.

Nichts und habe diesen Stil, abgesehen von der Garderobe, nie mehr aufgegeben. Ich habe Geld angezogen wie der Dreck die Fliegen. (L, 41)

Diese Textstelle zeigt, dass das erlebende Ich von der subjektiven Gegenwart des erzählenden Ichs stark beeinflusst wird. Anders gesagt ist die Distanzierung zwischen diesen Instanzen nicht stark ausgeprägt. Dazu gehört auch die Tatsache, dass der Autor keine Multiperspektivität, wie z. B. Wechsel zwischen Ich und Er, in seinem Text bietet, sondern gezielt die Subjektivität des Ichs zeigt.

Wie im vorangegangenen Zitat zu sehen war, ist die negative Erzählweise bei der Selbstdarstellung des Ichs, die hier auch durch eine gelegentlich vulgäre und banale Sprache zum Ausdruck kommt, in *lebenslänglich* auffallend. Dabei kann die folgende Aussage als ein zusätzliches Beispiel für ein negatives, sich selbst herabsetzendes Erzählen dienen: „Es gibt, ausser einigen biographischen Notizen, die ich hier mache, nichts mehr zu melden. Ich habe mich zu wenig ernst genommen. Aber es ist nicht wichtig“ (L, 22). Hier reduziert das erzählende Ich die Bedeutung seines autobiographischen Textes. Andererseits ist auffallend, dass sich neben der oft vulgären und groben Sprache literarisch sehr anspruchsvolle Passagen finden. Dies zeigt sich besonders bei der Beschreibung von Personen, die nicht unmittelbar mit dem erzählenden Ich verbunden sind.⁵⁹ Als ein Beispiel dafür wäre der Bericht vom Tod der Großtante Caroline zu nennen:

Sie starb, im Voltaire sitzend, ein halbvolles oder eben eher ein halbleeres Rotweinglas in der Hand. Sie hatte während des Schreibens keinen Tropfen verschüttet. Sie war kaum noch ins Bett gegangen, und als sie da sass, wie immer mit dem Rotweinglas in der Hand, hat sie einen ganzen Morgen lang niemand für eine Leiche gehalten. Da die Leichenstarre schon eingetreten war, hat man etwelche Mühe gehabt, ihr das Rotweinglas zu entwinden. (L, 74)

Die Darstellung wirkt stilisiert, und durch die Außergewöhnlichkeit der Situation entwickelt sich eine makabre Komik. Den gleichen Effekt erreicht Bachmann kurz zuvor auch durch einen eingeschobenen Satz: „Ihr Mann, der Graf, war schon vor der Invasion verarmt; während der Invasion aber hat er sich an einem seiner Apfelbäume aufgehängt. Aus den Äpfeln war vorzüglicher Cidre gemacht worden. Eine Altersdepression vermutlich“ (L, 73).

An anderen Stellen benutzt Bachmann eine gehobene Sprache, die sich deutlich von der sonstigen alltagssprachlichen Gestaltung des Textes unterscheidet. In der

⁵⁹ Auf die Bedeutung dieser Erzähltechnik für das autobiographische Schreiben Bachmanns werde ich im Kap. 3.3 etwas näher eingehen.

Schilderung der Liebesbeziehung zu F.A. verliert sich die Negativität des erzählenden Ichs:

Ich klammerte mich auch physisch an ihn, ich hielt mich an ihm fest [...]. Ich zitterte an seinem Leib. Die Umarmung umspannte meine ganze achtzehnjährige bewusste Vergangenheit. Ich lag in seinem Arm, ein gebeuteltes Bündel. Es war der Trost, der mich anrührte und immer wieder rührte, während ich mich öffnete. Er war benetzt von meinem Leben. (L, 156f.)

Die Beschreibung der Szene wird hier ohne alle Ironie gegeben, ein positives Erlebnis wird authentisch mit Hilfe poetischer Stilmittel geschildert. Gelegentlich kann die poetische Sprache auch unvermittelt mit einem realistischen Detail konfrontiert werden: „In der gleichen Nacht träumte mir von Rettenmund. Ich hatte die erste Pollution meines Lebens.“ (L, 93) Die gehobene Formulierung des ersten Satzes wird durch das realistische Detail des zweiten Satzes gebrochen. Der Traum wird auf seinen körperlichen Aspekt reduziert. Der Effekt ist, dass das Literarische mit dem Realen konfrontiert wird, was die Authentizität der Darstellung erhöht. Dies wird durch das literarische Wirkungsmittel des Kontrastes bewirkt.

Einen ähnlichen Effekt hat die collagenhafte Verwendung zusätzlicher Textmaterialien im Lauf der Erzählung:

Und in diesem Jahr, im Januar 1996, kommt eben die Nachricht, dass sich ganz allgemein sagen lässt: Wenn ein bestimmter Abschnitt des D-4-Gens (von den Fachleuten, wie ich lese, als Exon III bezeichnet) im Vergleich zum Durchschnitt abweicht, dann zeigen sich die Träger dieser Variante in einem bestimmten und bestimmbar Punkt ihrer Persönlichkeit verändert. Diese Disposition ist vererbbar. Mein Vater war kein Alkoholiker, aber ein Dipsomane. ‚Meyers Grosses Enzyklopädisches Lexikon‘ definiert Dipsomanie im Hinblick auf eine Ursache so treffend, dass es mich zum Lachen reizt – eine geradezu unheimliche Definition; denn da heisst es: ‚Dipsomanie (periodische Trunksucht, Quartalsaufen), period. auftretende u.U. Wochen anhaltende Trunksucht aus äusserem Anlass (z.B. Lohnempfang...)‘ Mein Vater, seltsam genug, soff, wenn er soff, nur deshalb, weil er mit seiner Entlohnung nicht zufrieden war. (L, 24)

Wissenschaftliche und lexikalische Texte werden frei mit eigenen Schilderungen Guidos kombiniert. Der Erzähler erweitert bzw. verfremdet so seine persönliche Perspektive und Sprache. Damit zeigt sich, dass die Vorstellung von einem autonomen Autor mit eigener Sprache und eigener Perspektive hier negiert wird und die Verwendung fremder Texte von der Subjektivität des Erzählers ablenkt.

Neben diesen erzähltechnischen Besonderheiten verweist auch das Vorkommen mehrerer wiederkehrender Motive in *lebenslänglich* auf die Literarizität des Textes.

Außer den Sprachhandlungen und Gegenständen, die mit den Figuren der Geschichte verknüpft sind, wie dem „Psst Bscht“ und dem „Aber Baba“ der Mutter oder den langen Unterhosen des Vaters, werden wiederholt vor allem Schlüsselerlebnisse des Erzählers geschildert. Die Traumfigur eines grauen Mannes, die beinahe zu einem realen Begleiter des Erzählers wird, oder das literarische Motiv des Spiegels, das in *lebenslänglich* mit einem sexuellen Erlebnis verbunden ist, steigern die Literarizität des autobiographischen Textes.⁶⁰

Es hat sich gezeigt, dass die Authentizität des autobiographischen Schreibens bei Bachmann auch durch literarische Techniken zum Ausdruck gebracht wird. Zugleich aber geht es bei Bachmann nicht mehr lediglich um bloße „schonungslose Offenheit“, die „das Privateste und Intimste für Garanten der Echtheit und für eine Form von Wahrheit“ nimmt.⁶¹ Authentische Details aus der eigenen Lebensgeschichte Bachmanns werden in der subjektiven Perspektive des erzählenden Ichs kombiniert, reflektiert und kommentiert. Der schnelle Wechsel zwischen unterschiedlichen Stilebenen und Erzähltechniken erzeugt eine Distanz zwischen Erzähler und dem Erzählten, zwischen Autor und Biographie. Diese Distanz zwischen Niederschrift und dem Beschriebenen bzw. das Verhältnis zwischen erzählendem und erlebendem Ich soll im Folgenden anhand des Begriffs der Erinnerung genauer beschrieben werden.

2.2 Erinnerung zwischen Selbsterforschung und Resignation

Gegenwärtige Merkwürdigkeiten fand ich in frühesten Erlebnissen eingeschlossen [...]. (L, 19)

In der autobiographischen Literatur wird die Erinnerung und ihre Fähigkeit, Erlebtes zu rekonstruieren und die Vergangenheit in der Gegenwart zu aktualisieren, immer aufs Neue thematisiert. Die Erinnerung dient dem Individuum als Beweismaterial und ermöglicht ihm dadurch eine Deutung der Gegenwart.

Die Erinnerung vergegenwärtigt in *lebenslänglich* frühere Erlebnisse Guido Bachmanns, wichtige Geschehnisse, die einen Schatten – im Text durch das Stichwort „lebenslänglich“ ausgedrückt – auf sein ganzes Leben geworfen haben. Vor diesem

⁶⁰ Dies hat jedoch auch einen biographisch-persönlichen Hintergrund: Guido entwickelte früh einen „Sinn für das Symbolische“ (L, 93).

⁶¹ Aeschbacher, Marc: *Tendenzen der schweizerischen Gegenwartsliteratur (1964-1994). Exemplarische Untersuchung zur Frage nach dem Tode der Literatur*, Bern 1997, S. 298f.

Hintergrund stellt sich zunächst die Frage, warum der Autor so eifrig nach seiner Vergangenheit forscht. Guido Bachmann nimmt diese Problemstellung in seinem Buch auf, indem er über sein Interesse an der Selbsterforschung reflektiert:

Es war eine Suche nach dem Ich beim Psychiater und zweifelsohne keine Gewissenserforschung, sondern Bewusstseinsforschung. Es blieb mir die Frage: Wer ist Ich? (L, 34f.)

Die im Text gestellte und bis zuletzt nicht beantwortete Frage „Wer ist Ich?“ evoziert die Selbsterforschung des Erzählers, allerdings vollzieht sich der Versuch eines Selbsterfahrungsprozesses in der Vergangenheit und nicht in der Gegenwart der Niederschrift. Die ursprüngliche Bewusstseinsforschung des erlebenden Ichs ist für das erzählende Ich nicht mehr aktuell. Dieses unterschiedliche Interesse zwischen der Zeit der Niederschrift und der Zeit des Erzählten lässt sich durch die Differenzierung der Erzählebenen beschreiben, wie sie im vorigen Kapitel vorgenommen wurde. Die Verbindung zwischen der Zeit des Erzählten und der Zeit des Erzählens stellt die Erinnerung her, die durch das Schreiben dokumentiert wird. Das autobiographische Schreiben in *lebenslänglich* reflektiert und gestaltet den Vorgang des Erinnerns.

Die Frage nach den Gründen für das autobiographische Schreiben, nach der Motivation für die Erinnerung, bleibt im Text Bachmanns auf den ersten Blick unbeantwortet. Das erlebende Ich entscheidet sich für einen Besuch bei einem Psychiater und will „bei ihm nach der verschütteten Kindheit forschen“ (L, 17), um sein „Gegenwärtiges zu begreifen“ (L, 19). Den Anstoß zu dieser Entscheidung gaben psychologische Probleme:

Es war schon zum Ritual geworden, dass ich einen Theatervertrag sofort aufkündigte, kaum hatte ich ihn unterschrieben. Keine Lesung, die ich zugesagt habe, ohne sie vorerst mal abzusagen. Ich wollte aus Kindheitserlebnissen ableiten, weshalb ich, eine Spur nur flüchtig aufgenommen, sofort die Flucht ergriff. (L, 18)

Das Präteritum „wollte“ indiziert, dass der gegenwärtige Ich-Erzähler im Moment der Niederschrift nicht mehr daran interessiert ist, während seines Schreibprozesses etwas über seine Kindheit herauszufinden. So kommentiert er seinen Bericht auch lakonisch: „Vielleicht ist mir das gelungen; denn es interessiert mich nicht mehr“ (L, 18). Die folgenden Reflexionen über die Bewusstseinsforschung weisen ebenfalls darauf hin:

Die Urangst vor dem Versagen ist aufgedeckt: der Wunsch etwas leisten zu wollen, aber kurz zuvor zu kneifen, hat sich ohnehin verflüchtigt. Vielleicht hatte ich etwas gelöst, weil ich mich von etwas gelöst hatte. Das Schuttfeld ist geräumt; aber dadurch gibt es eben keine verborgenen Schätze mehr [...]. Ich habe nur den Blick geschärft. Das nützt nichts. Eine Ausbeute ist nicht mehr möglich. (L, 18)

Der Ich-Erzähler drückt dadurch seine Resignation gegenüber der Suche nach seiner Vergangenheit aus. Diese negative Haltung des Erzählers gegenüber seinem eigenen Erzählen war schon im Zusammenhang der Authentizitätsbehauptung des Erzählers aufgefallen, als literarische Brechung der eigenen Darstellung durch Herabsetzung des eigenen Schreibens: „Es gibt, ausser einigen biographischen Notizen, die ich hier mache, nichts mehr zu melden. Ich habe mich zu wenig ernst genommen. Aber es ist nicht wichtig“ (L, 22).

Für das erlebende Ich hatten Erinnerung und Reflexion noch einen Sinn. Ihm ging es darum, seine Ängste zu bewältigen. Obwohl die seelisch bedrückenden Ängste auch den gegenwärtigen Ich-Erzähler betreffen, hat sich das *erzählende Ich* von den ursprünglichen Leiden teilweise befreit:

Ich habe die Angst zu bejahen gelernt. Damit habe ich wenigstens die Wahrheit nicht gefürchtet. [...] Es hat keinen Sinn, Angst wegzukurieren; sie mit Psychopharmaka rosarot einzufärben. Ängste sind amorph. (L, 35)

Das bewusste Akzeptieren der eigenen Ängste hat Guido einen breiteren Ausblick auf sein eigenes Leben ermöglicht. Die Angst war auch eine „Triebfeder“ seines Schreibens und konnte ihn „zu Höchstleistungen anspornen“ (L, 36). Diese Selbstbefreiung Guidos durch die Bejahung der Angst liegt aus der Sicht des erzählenden Ichs aber schon in der Vergangenheit. Die Gegenwart des Erzählens ist geprägt durch eine pessimistische, resignative Haltung.

Die Angst kann hilfreiche Gefährtin sein. Sie hat die Scheidung eingereicht, sie hat mich verlassen. Sie hat mich mit mir allein gelassen. Vor mir aber habe ich keine Angst. [...] Keine Wünsche mehr zu haben ist ein Schritt zur Angstlosigkeit. Ich empfehle diesen Schritt niemandem. (L, 36)

Das Schreiben, als Resultat des in die Vergangenheit zurückgreifenden Denkens, sollte dem erlebenden Ich einen Ausweg aus der Sinnlosigkeit schaffen und das fehlende Glück ersetzen. Guido schreibt intensiv und mit Leidenschaft, bis ihm das Schreiben „nach vierzig zur Qual“ wird (L, 76). So gerät der Erzähler in eine schwierige Lage, aus der es keinen Ausweg gibt:

Umgekehrt ist Nicht-Schreiben noch qualvoller als Schreiben. Mit dem Schreiben bekämpfte ich meinen metaphysischen Ekel, diesen grässlichen

Ennui, der mich auffressen will. Seit zehn oder zwölf Jahren schreibe ich also nur gegen den Tod an. Schreiben als Essenz der Existenz mag in der Tat ein freiwilliger Akt sein; er wird aber zum Zwang, wenn man meint, mit Schreiben einen Beruf ausüben zu sollen. Schreiben ist kein Beruf, es ist ein gefährlicher Akt. (L, 76)

Diese Bemerkung lässt durchblicken, dass die Qual des Erzählers eigentlich eine persönliche Obsession des Autors ist. Von dem, was er aus der Vergangenheit mit sich trägt, kann er sich nicht mehr befreien, denn die lebenslängliche Qual ist längst ein Teil seiner Persönlichkeit geworden. Da der Erzähler im Text die Phase der Bewusstseinsforschung bereits erlebt und hinter sich gelassen hat, kann man behaupten, dass die Erinnerung hier nicht der Selbsterforschung dient, sondern eine andere Funktion im Text hat.

Die Resignation des Erzählers ist stark ausgeprägt, er wandert durch seine Erinnerungswelt und erlebt durch das Schreiben seine Vergangenheit wieder, aber er versucht nicht mehr zu einem bestimmten Ergebnis zu kommen. Das autobiographische Bekenntnis Bachmanns ist keine Selbstsuche mehr, sondern eher ein Bericht des Leidens und zugleich eine Anklage der Mitmenschen des Erzählers. Anders gesagt fungiert die Erinnerung in Bachmanns Jugendgeschichte als Zeugnis seines persönlichen Unglücks, als die Legitimierung der daraus entstehenden persönlichen Verweigerung und ferner der Kritik an der offiziellen Schweiz.

Die pessimistische und resignierte Grundeinstellung des Erzählers hat nicht mehr das Ziel einer authentischen schreibenden Reflexion, und sie bringt auch keine Ergebnisse. Das erzählende Ich hat „nichts mehr zu melden“ (L, 22). Vielmehr dient die Erinnerung, aufgezeichnet als bloße „Notizen“, der Selbstdokumentation der eigenen Nutzlosigkeit, die Erinnerung erweist sich als unnütz und negiert sich selbst. Dies entspricht der negativen Grundhaltung des Erzählers und seiner negativen Erzählstrategie. Eine Selbstverständigung oder Selbstvergewisserung durch das Erzählen, der Gewinn einer positiven Identität findet nicht statt.

Allerdings ist die Erinnerung nicht nur ein freiwilliger Gedächtnisakt. Sie kann auch durch von dem Individuum unabhängige Vorkommnisse hervorgerufen werden, beispielsweise durch Träume. Das erlebende Ich in *lebenslänglich* wird sein ganzes Leben hindurch von Träumen gequält, die immer wieder Erinnerungen aus der Vergangenheit zur Folge haben. Bereits in der frühen Kindheit hat der Erzähler Alpträume. Aufgrund einer falschen Diagnose des Arztes und des danach folgenden neunwöchigen Aufenthalts im Tiefenauspital erscheint in den Träumen Guidos ein – im

Text zum Motiv gewordener – „kleiner grauer Mann in Pelerine und Kapuze“, der sich „gnomengleich“ auf ihn setzt und ihm „eine Sicherheitsnadel in die Brust“ drückt (L, 21). Dieser Traum wird für Guido zum Trauma:

Der verbrecherische Arzt (Dummheit, vor allem dem Kind gegenüber, ist immer verbrecherisch) wies mich in Isolationshaft ein und traumatisierte mich dadurch lebenslänglich. (L, 20)

Die Traumatisierung wirkt noch zwanzig Jahre später nach, als der Schriftsteller seinen Kindheitstraum zum Ausgangspunkt von *Gilgamesch* macht:

Ich kann nicht sagen, dass ich ohne diesen Traum nie zu schreiben begonnen hätte; aber andererseits bin ich sicher, dass ich genau dieses Traumes wegen meinen ersten Roman mit den Worten ‚Der kleine graue Mann stach den Knaben mit einer Sicherheitsnadel in die Brust‘ begonnen habe: das war am Ostermontag 1960 gewesen, der erste Satz des ‚Gilgamesch‘ war geschrieben. Aus diesem Satz schwingt alles. Der Satz kam aus dem Traum und war Initialzündung. Ich habe diesen Satz 36 Jahre lang literarisch ausgeweidet. Nun sind Angst und Schrecken überwunden. (L, 21f.)

Im letzten Satz zeigt sich erneut, dass der Ich-Erzähler sich vom erlebenden Ich durch seine seelische Lage unterscheidet. Der Traum ist „Initialzündung“, so wie die Angst die „Triebfeder“ des Schreibens ist (L, 36). Die Überwindung von Angst und Schrecken bleibt allerdings fragwürdig, und sie schafft auch kein Glück, sondern nur Resignation und Gleichgültigkeit. Nur eine Seite zuvor hatte der Erzähler noch berichtet, dass sein Versuch, den durch seine Kindheitsträume initiierten Schrecken abzuschaffen, nicht gelungen sei: „Angst und Schrecken gruben sich ein, und ich habe diese Angst und diesen Schrecken nie mehr überwunden. Angst und Schrecken sind geblieben“ (L, 21). Dieser Widerspruch zeigt, dass die Behauptung der Überwindung seiner Angst möglicherweise lediglich ein Teil der Selbststilisierung des Erzählers ist und die Überwindung der Angst nichts anderes als ein Triumph der Gleichgültigkeit des Erzählers sich selbst gegenüber.

Schließlich wird auch die unfreiwillige Erinnerung an die Eltern durch Träume ausgelöst. „Ich bin noch heute wie gelähmt vor Wut, wenn ich aufwache und merke, dass ich von den Eltern geträumt habe“ (L, 25), heißt es im Text. Guido will aus diesem Erinnerungsgefängnis entfliehen, doch es ist unmöglich, und diese Unfähigkeit ruft den Selbsthass hervor:

Diese Träume sind fürchterliche Träume. Vielleicht hasse ich mich doch, vielleicht hasse ich mich deswegen, weil ich immer noch voll Elternscheisse bin, voll dieser elterlichen Scheisse, obwohl ich binnen kurzer Zeit ins Greisenalter eintrete. (L, 26)

Der Erinnerung an die Eltern kann Guido nicht ausweichen, da sie ein Teil seiner selbst geworden ist.

Die hier skizzierten Gedanken zum Konzept autobiographischen Schreibens bei Bachmann als erzählter Erinnerung sollen im Folgenden durch eine eingehende Untersuchung der in *lebenslänglich* beschriebenen Figurenkonstellationen konkretisiert werden. Dabei wird insbesondere die Familie Guidos eine Rolle spielen. Vor diesem Hintergrund soll besprochen werden, wie sich bei Bachmann persönliche Verweigerung darstellt und was in diesem Zusammenhang über Guido Bachmann zu erfahren (und nicht zu erfahren) ist. Das Konzept der persönlichen Verweigerung soll im anschließenden Kapitel erneut hinsichtlich seiner gesellschaftskritischen und politischen Potenziale untersucht werden.

3 PERSÖNLICHE VERWEIGERUNG

Der Begriff der Verweigerung ist wegen seiner fluktuierenden Breite nicht leicht zu definieren. Im Duden finden wir die folgenden Bedeutungen des Verbs „verweigern“: *Verweigern* – „(etw. von jmdm. Gefordertes, Erwartetes o. Ä.) nicht gewähren, geben, ausführen; ablehnen“. *Sich verweigern* – „sich verschließen“, „unzugänglich zeigen für etw.“. Der „Verweigerer“ hingegen ist jemand, „der sich den Forderungen, Erwartungen o. ä. der Gesellschaft verweigert.“⁶² Die lexikalische Definition deutet grundsätzliche Merkmale des literarischen Phänomens der Verweigerung an. Die Konkretisierung und genauere Bestimmung des Begriffs im Zusammenhang mit dem autobiographischen Schreiben Bachmanns kann dagegen erst die Analyse seiner Texte ergeben. Im Folgenden soll es daher nicht darum gehen, den Text Bachmanns mithilfe eines allgemeineren Begriffs der Verweigerung zu bestimmen, sondern es ist umgekehrt das Ziel, aus der Untersuchung des Werkes einen besonderen Begriff der Verweigerung bei Bachmann zu gewinnen.

Guido Bachmann legt in seinem Text das Hauptgewicht auf einige zentrale Erlebnisse seiner Jugend, die eine nachhaltige Wirkung auf sein Dasein hatten. Der Titel des Textes, *lebenslänglich*, verweist auf einen seelischen, das erlebende Ich lebenslang quälenden Zustand, der sich in Gefühlen des Ärgers, des Hasses oder der depressiven Selbstbezogenheit des Erzählers äußert. Es sind persönliche Gründe, die es Guido unmöglich machen, die Normen der Familie und ferner der helvetischen Gesellschaft zu akzeptieren. Die Angst „vor Zugluft in der Welt“ (L, 40), das Fehlen der Geborgenheit in der Familie wird zum Anlass für die Flucht des Ich-Erzählers aus der Wirklichkeit.

Fragt man nach den Ursachen der persönlichen Verweigerung, so findet sich eine Antwort in der Schilderung der Familienatmosphäre des Elternhauses. Daher ist es notwendig, im Folgenden die Figurenkonstellationen in *lebenslänglich* detailliert zu besprechen. Hier finden sich die primären Gründe für die durch familiäre Umstände entstandene persönliche Verweigerung des Erzählers. Ebenso wichtig ist das Verhältnis zu seinem Freund F.A., der im Leben Guidos von entscheidender Bedeutung ist. Erst in der subjektiven Darstellung dieser Konstellationen, an der Perspektive auf seine persönliche Umgebung, wird das Ich des Erzählers erkennbar. Ich werde daher im Folgenden die Verweigerung zunächst als eine persönliche Haltung des Ich-Erzählers betrachten.

⁶² Duden, *Deutsches Universalwörterbuch*, 4. Auflage, Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich, 2001, S. 1730.

3.1 „Ich halte nichts von der Familie“

„Die Familie als Zelle des Umkreises, der Umkreis als Zelle der Gemeinde, die Gemeinde als Zelle des Kanons, der Kanton als Zelle des verloderten Staates – die Schweiz als eine einzige Zelle“ (L, 187) – in diesem Zitat wird die ganze Abneigung Bachmanns gegen gesellschaftliche Bindungen deutlich. Die Bezeichnung der Familie als „Keimzelle des Staates“ wird von Bachmann wörtlich genommen, der Gedankengang reicht von der biologischen Eizelle – „nach dem Genitalienschiessen beginnt die eheliche Pflicht, und so verbietet man der Frau ihr Recht auf den eigenen Unterleib – Abtreibung männlicherseits verboten“ (L, 187) – über die redensartliche „Keimzelle“ bis hin zur wörtlichen Bedeutung der „Gefängniszelle“.

Die Ablehnung der Familie ist die persönliche Seite der Verweigerung des Erzählers gegenüber dem Staat, in der Familie fühlt er sich ebenso gefangen wie in der Schweiz, die im Zitat als aus Zellen aufgebaut erscheint. Diese Gefangenschaft wird vom Erzähler am Beispiel der Familie beschrieben, die er als sein psychisches und physisches Gefängnis betrachtet, in das er „lebenslänglich“ eingeschlossen sein wird: „Meine Eltern werden erst mit mir sterben, und dann wird das, was ich nicht getan habe, endlich gut sein“ (L, 179). Die Befreiung von den Erinnerungen gelingt Guido nicht.

Vielleicht hasse ich mich doch, vielleicht hasse ich mich deswegen, weil ich immer noch voll Elternscheisse bin [...]. Ich habe das ganze Sprechzimmer des Psychiaters mit vielen Tonnen Elternscheisse vollgeschmiert, ich bin sie nicht losgeworden. Sie bildet sich nach, es entsteht immer neue Elternscheisse, durchmengt mit Kinderscheisse. Lebenslänglich. (L, 26)

Der Hass auf die Familie, besonders auf die Eltern, erweitert sich auf die gesamte Existenz des pessimistischen Erzählers, der sein Leben als sinnlos erfährt: „Wir haben ihnen [den Eltern] das Leben nicht zu danken, sie haben uns ratlos, aber mit Tat und in der Tat zum Tode verurteilt“ (L, 26f.). Die persönliche Verweigerung ist besonders ersichtlich in der subjektiven Darstellung der Spannungen zwischen den Generationen, des Verhältnisses des Sohnes zu seinem Vater und zu seiner Mutter. Aber der Hass des Erzählers richtet sich auch gegen die anderen Familienmitglieder:

Ich weiss nicht, ob mich meine Schwester gehasst hat. Vielleicht wäre es für sie besser gewesen, sie hätte mich gehasst. Es ist die Sklavenmoral, die ich allen meinen Familienangehörigen eigen ist: und diese habe ich schon als Knabe gehasst. Inzwischen habe ich meine Familie abgeschafft. Wenn da eine

Person käme und sagte, sie sei mit mir verwandt, spuckte ich ihr ins Gesicht. (L, 102)

Anstatt zu versuchen, der Familie und sich selbst näher zu kommen, verschärft das erlebende Ich die Distanz. Die Familie wird ihm zum Hindernis in seinem Leben, er will sich davon lösen, mehr noch:

Ich habe beim Psychiater begonnen, meine Familie wie einen bösartigen Tumor aus mir herausoperieren zu lassen, und ich lasse diese Familie hier als Giftkelch vorübergehen, wenn ich weiter von der Schwester spreche, die mit mir Hausaufgaben machte, bis ich zwölf war. (L, 102)

Ungeachtet dessen, dass Guido seine familiäre Umgebung verachtet, bleibt er bis zum 28. Lebensjahr in Elternhaus. „Warum ich das durchhielt, weiss ich nicht. Es muss Bequemlichkeit gewesen sein“ (L, 16). Dieser lakonische Kommentar zu seinem Ausharren in dem von ihm so sehr gehassten Gefängnis bleibt rätselhaft.⁶³ Bevor jedoch der Ich-Erzähler und das erlebende Ich untersucht werden und die Frage nach dem widersprüchlichen Verhalten Guidos und seiner Verweigerung gegenüber seiner Familie gestellt werden kann, sollen zunächst seine Familienmitglieder und sein Verhältnis zu diesen beschrieben werden.

3.1.1 Der Vater

Der Vater-Sohn-Konflikt findet sich in der Literatur bereits seit der Zeit der Mythen. Der von Sigmund Freud 1910 in die Psychoanalyse eingeführte Begriff des Ödipuskomplexes nimmt, zugleich mit dem Vater-Sohn-Konflikt, eine wichtige Stellung in der Literatur ein. Ein literaturwissenschaftliches Handbuch führt dazu aus: „Literarische Werke motivieren den Konflikt mittels ungewöhnlicher Gegensätze, die im persönlichen oder politischen Bereich bestehen. Das Motiv [des Vater-Sohn-Konflikts] ist ein außerordentlich ausbaufähiges Stilmittel. Es motiviert Verhaltensmuster, erfordert aber keine ausgedehnte psychologische Begründung und verlangt nur ein Minimum an sorgfältiger Ausführung.“⁶⁴ Dieses Motiv ist im ganzen literarischen Werk Guido Bachmanns von grundsätzlicher Bedeutung:

Der Mythos von Ödipus ist [...] der zentrale Stoff, der 'Zeit und Ewigkeit' zusammenhält. Nicht im Sinn eines Freudschen Erklärungsmodells, sondern als Figuration, als poetische Struktur und zugleich als Thema einer

⁶³ Guido selbst schreibt an andere Stelle: „Ich blieb (auch dieses Rätsel habe ich nicht vollständig gelöst) bis zum meinem achtundzwanzigsten Jahr zu Hause. Ich hatte Angst davor, etwas aufzugeben“ (L, 36).

⁶⁴ Daemmrich, Horst S. / Ingrid G.: *Themen und Motive in der Literatur*, Tübingen/Basel 1995, S. 363.

grossangelegten Variation. Nicht um ein psychologisches Handlungsmoment geht es also in erster Linie, sondern um ein ästhetisches Bauprinzip.⁶⁵

Diese Feststellung über die Trilogie 'Zeit und Ewigkeit' von Helmut Puff lässt sich auch auf *lebenslänglich* übertragen. Auch in dem autobiographischen Text geht es in erster Linie nicht um den klassischen Konflikt „als Ausdruck des unterdrückten Herrschaftsanspruchs des Sohnes und der damit verbundenen Furcht des Vaters, seine Vormachtstellung innerhalb der Familie zu verlieren“⁶⁶, sondern vielmehr um ein distanzierteres Verhältnis zwischen Vater und Sohn. Diese Distanzierung vermindert jedoch die Problematik des Konfliktes nicht, sondern steigert im Gegenteil das sprachlose Verhältnis des erlebenden Ichs zu seinem Vater zum lebenslänglichen Hass und schließlich zur Verweigerung gegen die ganze Familienstruktur. Obwohl der Ödipuskomplex im gesamten Werk Bachmanns eine wichtige Rolle spielt, soll es im Folgenden nicht darum gehen, eine psychoanalytische Untersuchung von *lebenslänglich* anzustellen. Vielmehr werden die Vater-Sohn-Konstellation und deren Auswirkungen in Hinblick auf den Begriff der Verweigerung im Zentrum des Interesses stehen.

Der Vater ist in dem ganzen Text gegenwärtig, er erscheint als „dick und unrasiert“ (L, 125), „in schlottriger langer Unterhose und Netzleibchen“ (L, 124). Seine ständige Präsenz quält den Erzähler in Erinnerungen und Träumen. Zur Zeit der Niederschrift ist der Vater des Erzählers längst verstorben, aber diese Tatsache ist kein Hindernis für das erzählende Ich, im absoluten Gegensatz zu der Maxime „de mortuis nihil nisi bene“, seinen Vater einen „Scheisskerl“ (L, 26), „Kuttenbrunzer“ (L, 112, 156) oder den „grösste[n] Krankheitskünstler“ (L, 115) zu nennen.

Der Vater wird aus der sehr subjektiven Perspektive des Erzählers gesehen, seine Beschreibung ist stets negativ gefärbt. In *lebenslänglich* ist der Vater aber keine autoritäre Figur, wie es in mehreren den Vater-Sohn-Konflikt thematisierenden literarischen Werken der Fall ist, sondern ein sozial abgestiegener, schwacher und unzufriedener Mensch⁶⁷: „[...] er, der zeitlebens kein Spiegelei zubereiten konnte und dessen Windeln bis zur aufgezwungenen Heirat mit einer Ausländerin stets frisch gewaschen waren“ (L, 33f.). Darüber hinaus hat er keine Autorität in der Familie, wie wir vom Erzähler erfahren: „Autorität ist Autorität, er hatte keine“ (L, 167). Der soziale

⁶⁵ Puff (1995), S. 192

⁶⁶ Daemmrich, H. S. / I. G. (1995), S. 363.

⁶⁷ Als Guido noch klein ist, arbeitet sein Vater als Lektor und Mitverleger in einem Verlagshaus. Nach einer Auseinandersetzung mit dem Verleger verlässt er die Stellung und arbeitet für den Rest seines Lebens in einer Steuerverwaltung.

Abstieg und die Unzufriedenheit des Vaters mit sich selbst haben den Respekt des Sohnes ihm gegenüber für immer zerstört. Das zeigt sich besonders an der Stelle, wo das erzählende Ich über den sozialen Abstieg seines Vaters berichtet:

Das wollte ich nicht wahrhaben, das wollte ich schon damals nicht wahrhaben, mit sieben, als ich meinen Vater konsequent verleugnet oder mystifiziert habe. Sie konnten niemals zu jemandem hochblicken, sagte der Psychiater. Vor allem und mehr: ich konnte niemals gehorchen; deshalb bin ich bis zum heutigen Tag unfähig zu befehlen. Ich habe Zeit meines Lebens immer nur ein einziges Mal um etwas gebeten – nie zweimal; auch in der Liebe nicht. (L, 29)

Wie wir vom Erzähler erfahren, war der Vater nicht immer so. „Meine Geschwister sprachen von der Fröhlichkeit meines Vaters, der sich auf Bern freute. [...] Sie hatten einen Vater gekannt. Ich nicht“ (L, 37). Damit deutet der Erzähler eine bessere Seite des Vaters an, die er aber selbst nicht erlebt hat. Der Vater verändert sich infolge seiner beruflichen Misserfolge. Sein Scheitern wird zur Qual für die ganze Familie, die andererseits auch die Ursache für den Misserfolg des Vaters ist. Als zwanzigjähriger Priesterseminarist muss er seine kirchliche Laufbahn wegen der unbeabsichtigten Schwangerschaft der Mutter Guidos beenden (vgl. L, 33). „Die Trägheit des Herzens lähmte seinen Verstand. Sein inneres Absterben hatte mit der erzwungenen Heirat begonnen“ (L, 39). Obwohl der Erzählende versteht, dass sein Vater eigentlich das Opfer seines eigenen Schicksals ist, verzichtet er grundsätzlich auf Mitleid, mehr noch, es kommt in der folgenden berichtenden Passage zum beinahe hysterischen Hassausbruch des Erzählenden:

[...] er wehrte sich mit Saufen, denn nur Saufen machte ihn stark – nämlich zum Maulhelden. Er hatte keinen Mut, für sich einzustehen oder höheres Salär zu verlangen. [...] Er änderte nichts, er beklagte sich nur, er war nichts anderes als ein Feigling, Hasenfuss und Leisetreter, der, wenn er besoffen war, brüllte – und nur dann. (L, 25)

Erwähnenswert ist auch Guidos Charakterisierung des Vaters als Krankheitskünstler, die er besonders sarkastisch und ironisch vornimmt. Die Krankheiten des Vaters mildern Guidos Hass nicht. Er verabscheut seines Vaters ewige Selbstbeobachtung, mehr noch, er will nicht, dass sein Vater gesund wird:

Als Krankheitskünstler hatte er die TB oben in Heiligenschwendi gelassen und spuckte bei Tisch fleissig Sputum, das er aus der Tiefe mit Getöse hochholte, in ein spezielles Glas, dessen schleimiger Inhalt vom Leibarzt Dr. Marti nach Tuberkelbazillen untersucht wurde, die sich selbstredend nicht mehr finden liessen. Die Kur war leider ein voller Erfolg gewesen. (L, 158)

Die Gründe für die Ablehnung des Vaters durch Guido liegen schon in der Kindheit. Bereits als Kind muss Guido mit ansehen, wie sein Vater Gegenstände aus dem

Besitz der Familie verkauft, um sein geringes Gehalt auszugleichen. Als der siebenjährige Guido in Luzern in den Ferien ist, holt sein „Vater zu einem brutalen Rundumschlag aus“ (L, 67) und verkauft das von Guidos Großonkel Alfonse Comte de Cormelain de Les Vens vererbte „gräfliche[] Mobiliar“, ohne die anderen Angehörigen der Familie um Erlaubnis gefragt zu haben. „Ich wurde ganz krank vor Scham und wusste sofort, dass ich nie wieder einen Kameraden nach Hause bringen würde. [...] Etwas war aus uns ausgerissen worden“ (L, 68). Die Wir-Form des letzten Satzes signalisiert, dass Guido als Kind noch eine positive Vorstellung von der Familie hat, der er sich zugehörig fühlt, und dass etwas von dieser Vorstellung auch noch in der Gegenwart des erzählenden Ichs vorhanden ist, zumindest als Erinnerung. Der Vater wird hier als ein der Familie gegenüber Fremder dargestellt. Diese Perspektive Guidos wird noch deutlicher, als der Vater Bücher aus dem Familienbesitz zu einem niedrigen Preis verkauft: „Es war nackter Diebstahl“ (L, 122), kommentiert Guido dieses Verhalten. Der Vater wird von Guido als ein Gegenspieler zur Familie wahrgenommen, als ein Feind der Familie. Der Vater führt, ähnlich dem erlebenden Ich, mehrere voreinander geheimgehaltene Leben. In der Gesellschaft tritt er als ein anständiger Schweizer auf:

Vor fremden Augen liess er sich nicht gehen. Ausser Hauses zeigte er sich nur gepflegt und niemals unrasiert. Er staffierte sich noch lange nach dem Krieg mit cremefarbenen Gamaschen und winters mit Galoschen aus, ging also bewusst altmodisch nie ohne Stock und Hut und trug noch in den frühen Fünfzigern steife, hohe Hemdkragen. Seine italienische Dienstmagd [die Ehefrau] verstand sich vortrefflich aufs Bügeln derselben. (L, 125)

Guido kritisiert hier sowohl die kleinbürgerliche Doppelmoral wie auch das Rollenverhalten des Vaters, der seine Frau ausbeutet. Während der Vater in der Öffentlichkeit viel Wert auf Anstand und gutes Benehmen legt, ist die Situation zu Hause ganz anders. Hier lässt sich der Vater nach der Schilderung Guidos hemmungslos gehen:

Sein verlotterter Aufzug, allerdings nur zu Hause, in langer Unterhose und Netzleibchen, hat mich schon als Siebenjähriger ganz eigentlich beleidigt. Er verlor die Umgangsformen, wenngleich ‚nur‘ zu Hause. [...] Er ging so weit, und das war mehr als schwarzer Humor, es war reiner Sadismus, sein Gebiss, falls ein Körnchen daran klebte, bei Tisch herauszunehmen und genüsslich mit dem Messer daran zu schaben. Man war ja unter sich, nicht wahr, es sah ja ‚niemand‘. Die Familie ist unter sich, die Familie ist privat, die Familie ist neben der Welt. Das war die Meinung. (L, 38)⁶⁸

Die dem Verhalten des Vaters gegenüber positiv eingestellte Familie, der sich Guido zugehörig fühlte, entwickelt sich zu einem negativen Begriff. Die Familie wird hier für Guido ein Ort der Respektlosigkeit, in dem der Vater die Regeln aufstellt oder bricht.

⁶⁸ Dazu vgl. L, 98, 99, 119, 158.

Die Familienmitglieder sind „unter sich“, sie sind keine autonomen Personen, sondern „niemand“. In der Privatheit der Familie ist kein Platz für Individualität, Rücksicht auf den Einzelnen wird nicht genommen. Guido fühlt insbesondere sein ästhetisches Empfinden „ganz eigentlich beleidigt“ durch das unkultivierte Benehmen seines Vaters. Dessen Intoleranz und Respektlosigkeit demütigen auch die anderen Familienmitglieder in direkter Weise, beispielsweise indem der Vater über die in der Schweiz lebenden Italiener schimpft. Dadurch beleidigt er seine italienische Frau und seine Kinder:

Er rechnete jeden Tag vor, dass über eine Million Italiener in der Schweiz schmarotzten. Ich war gedemütigt, mir wurde schlecht dabei, ich hätte kotzen können. Er war geistig so degeneriert, dass er nicht einmal mehr wusste, welche verbale Scheisse ihm aus dem Mund quoll. Er dachte nicht mal mehr daran, dass seine Frau Italienerin war. (L, 39)

Guido reagiert auf das Verhalten des Vaters mit Verachtung. „Er fiel mir lästig. Seine Erscheinung war mir zuwider. Seine Stimme nervte mich“ (L, 38).

Der Vater, der in der Öffentlichkeit auf Ordnung achtet, während er sich in der Familie gehen lässt, führt daneben ein zweites, geheimes Leben. Niemand, weder die Familienmitglieder noch die Gesellschaft, weiß von dem, was er verbirgt. Durch einen Zufall erfährt Guido über dieses geheime Leben des Vaters: „Er ging also nicht nur zu Huren, er riss auch Strichjungen auf“ (L, 159). Dies wird allerdings vom Erzähler nicht weiter kommentiert. Seine Absicht ist es nicht, das kleinbürgerliche Doppelleben des Vaters in einem moralischen Sinne zu kritisieren, sondern seine Beziehungen zu seinem Vater zu verdeutlichen.⁶⁹

Die Beziehungen des Erzählers zu seinem Vater und in der Folge zu Männern im allgemeinen sind stark geprägt von einem effektiven Mangel an Nähe und einer daraus resultierenden Frustration. Wenn der Vater in *lebenslänglich* auftritt, direkt oder indirekt, in der Wirklichkeit der Vergangenheit oder in Träumen, kommt eine Kommunikation mit dem Sohn nie wirklich zustande:

Mich hat er im wahren Sinne des Wortes überhaupt nicht berührt. [...] Weder im Guten noch im Schlechten. Keine körperliche Gewalt, keine körperliche Zärtlichkeit. Aber er terrorisierte die Familie mit latenter und verbaler Unzufriedenheit. Er beschimpfte uns nie, aber er schimpfte immer über etwas. (L, 27)

⁶⁹ Dass der Vater zu Prostituierten geht, war im Text zuvor nicht zu erfahren, und der Erzähler kommt darauf auch nicht mehr zurück. Diese Tatsache wird von der impliziten Erzählperspektive als selbstverständlich angenommen. (Vgl. zur impliziten Erzählweise in *lebenslänglich* auch oben, Kap. 2.1)

Dieser Mangel an physischer Berührung intensiviert sich dadurch, dass der Vater, der „Deutsch, Französisch, Englisch und Latein; auch etwas Altgriechisch und Hebräisch“ (L, 72) kann, seine Kenntnisse vor dem wissbegierigen Sohn verbirgt: „Er gab mir nichts von seinem Wissen. Nicht einmal meine Zeugnisse schaute er an. Es interessierte ihn einfach nicht“ (L, 72). Der Vater verweigert sich Guido damit vollständig, so dass keine Möglichkeit zu einer Kommunikation besteht. Er ignoriert auch *Gilgamesch*, das erste Buch Guidos. „Sein Misstrauen wollte nicht genährt sein. Er selber vermied es, dieses Misstrauen durch Lektüre zu bestärken. Unsere Grenzen durften nicht überschritten werden“ (L, 41).

Diese kommunikationslose Beziehung zu seinem Vater ist aber zugleich Ausgangspunkt für die Identität des Erzählers als Beobachter:

Und trotzdem: nur meines Vaters wegen wusste ich, was im Menschen war. Er war der Fokus meiner früh entwickelten äußerst scharfsinnigen Psychologie – weniger kann ich dazu nicht sagen. (L, 72)

Es zeigt sich jedoch, dass auch die Beobachtungsgabe Guidos bereits im Vater ein Vorbild hat. Dessen „manischer Zwang zum Schnüffeln“ (L, 123) lässt ihn das untervermietete Zimmer in Abwesenheit der Gäste durchsuchen.

Keiner der katholischen Jungmänner blieb verschont. Sie beichteten, ohne es zu wissen, einem Apostaten. Mein Vater erschlich sich solche Beichten. (L, 123)⁷⁰

Auch die Untermieter werden also vom Vater in die respektlose Privatheit der Familie einbezogen, „die Schamgrenze war mit einem Überschamknall durchbrochen worden“ (L, 124).

Was für ein Geheimnis ein solcher katholischer Jungmann auch immer gehabt haben mochte, mein Vater war bestimmt dahinter gekommen. Er untersuchte akribisch jedes Fetzchen, jedes Briefchen, Heiligenbildchen und schmutzige Foto, jedes Andenken und vielleicht auch geheime Herzensergüsse und andere Ergüsse [...]. (L, 124)

Die „gnadenlose [...] Investigation“ (L, 124) des Vaters wird vom Sohn am Schlüsselloch verfolgt – so überwacht ein Beobachter das Tun des anderen:

⁷⁰ Später im Text stellt sich Guido vor, wie der Vater die Tagebücher Oscar Müllers kontrolliert und dort liest, wie dieser den Erzähler beim Onanieren beobachtete: „Mein Vater hätte dieses Confiteor aufgeleckt. Die Absolution hätte er ja ohnehin nicht erteilen müssen. Damals wusste ich nicht einmal, dass er Priester hat werden wollen oder eher müssen. Das habe ich viel später von meiner Schwester erfahren. Deo gratias“ (L, 148). Das Verhalten des Vaters erscheint hier als eine ins Private pervertierte Form der katholischen Beichte. Umgekehrt erscheint vor diesem Hintergrund die Beichte als eine Form des Voyeurismus.

Ich überzeugte mich von meines Vaters Tun, indem ich periodische Inspektionen durchs Schlüsseloch vornahm. [...] Es waren spannende Augenblicke vorm Schlüsseloch. (L, 125)

Der Voyeurismus findet seinen Höhepunkt, als das erlebende Ich bemerken muss, dass auch es selbst vom Vater überwacht wird. Guido findet in seinem Tagebuch als Zeichen des Vaters „plattgedrückte Toscani-Asche, eine überdimensionierte graue Wanze“ (L, 141). Der Vater hat die Tagebücher Guidos aufgebrochen, sie gelesen und eigene Notizen hinzugefügt. „Das alles hatte er geschändet. Und er hatte mir zu verstehen gegeben, es wisse alles.“ (L, 142)

Die Person, zu der Guido keine echte Beziehung hat, bricht in sein inneres Leben ein und verletzt damit die von *dem erlebenden Ich* bewahrte Illusion der Freiheit. „Ich war verraten, ich war meiner geheimnisvollsten Geheimnisse entblösst“ (L, 143). Die Verwirrung der Gefühle des Erzählers – des Ärgers und des Schamgefühls – wird im folgenden Zitat deutlich: „Das erfüllte mich nach Wut und Nervenfieber mit einer Art Triumph. Aber schon nach Sekunden schämte ich mich wieder“ (L, 148). Der Vater wird hier zum Täter, an dem sich das erzählende Ich gezielt rächt, indem es seine Entblößung gegen den Vater richtet. Zugleich leidet Guido unter der Situation und vernichtet seine Tagebücher.

Die Intensität zwischen dem Vater und dem Sohn führt jedoch schon früher zu einem Bruch. Mit Vierzehn kommt es bereits zur Vernichtung der Vaterfigur und zugleich Gottes: „Gott war tot, mein Vater war tot, wir sprachen nicht mehr miteinander“ (L, 40). Der Vater kommuniziert mit dem Sohn nur noch „via Mutter“. Der Hintergrund dieses Bruchs mit dem Vater ist dessen Alkoholismus. Jeden Abend wartet das Kind auf den Vater, immer in der Angst, dass dieser später und betrunken nach Hause kommen könnte.

„Ich spähte jeden Abend flauen Magens und pochenden Herzens aus dem Fenster. [...] Es war fürchterlich, wenn es von der nahen Johanneskirche her Viertel nach sechs schlug. Es würde die Warterei beginnen, das Trostlose, Unappetitliche, Klebrige, ganz eigentlich Katholische mit Kerzenverbrennungsaktionen, Palmwedelanzündereien und Stossgebeten; alles der Nachbarn wegen und des Geldes, versteht sich.“ (L, 31f.)

Guidos Angst hat also ihren Grund in dem zu erwartenden Konflikt des Vaters mit der Mutter. Mit dem kindlichen Glauben an Magie versucht er das pünktliche Erscheinen des Vaters zu beschwören: „Trotzdem, ich wollte ihn unter dem Fenster geradezu herbeizwingen. Das bedurfte magischer Praxis. Ich schloss die Augen und redete mir ein, dass ich seine Füße, öffnete ich die Augen, sehen würde.“ (L, 32) Als der Vater

eines Tages betrunken nach Hause kommt – „meine Mutter ging tief bekümmert weg: allein schon ihr Zustand machte mir mehr zu schaffen als das Ausbleiben des Vaters“ (L, 78) –, findet Guido ihn in der Küche:

„Ich sah sein Gesicht im Rotkraut und dachte, das sei ein Zeichen des Todes. Damit ich seines Ablebens ganz sicher sein konnte, durfte ich ihn auf keinen Fall atmen oder husten hören, und so hielt ich mir die Ohren zu. [...] Lieber Gott, bitte, bitte lass ihn tot sein, lass ihn tot sein, betete ich auf den Knien und streckte die Hände flehend gen Himmel. Dies war mein letztes Gebet, das ich in meinem Leben gesprochen habe. Dann hörte ich den Vater husten.“ (L, 79f.)

Für Guido ist der Vater mit diesem Erlebnis dennoch gestorben, er schreibt eine Todesanzeige und betrachtet dies als seinen persönlichen „Vatermord“ (L, 69). Das Erlebnis bedeutet für Guido zugleich den Tod Gottes, der ihm eine reale Hilfe verweigert hat. Die Autoritäten in Guidos Leben fallen mit diesem Erlebnis, allerdings bleibt dies nur eine Rebellion in der „magischen“ Gedankenwelt des erlebenden Ichs. Die banale Wirklichkeit hat sich nicht verändert, wie Guido selbstironisch kommentiert: Der Vater „war also vom Rotkraut auferstanden“ (L, 83).

Das erlebende Ich fühlt sich endlich frei, als der Vater „seine monatelange Kur in Heiligenschwendi“ (L, 96) antritt: „So musste ich ihm nicht mal begegnen, und das war sehr gut. Ich konnte atmen, ich konnte endlich frei atmen. Alles Schriftliche war verbrannt, und ich durfte einen neuen Anfang wagen“ (L, 96f.).⁷¹ Dennoch kann das erzählende Ich nicht mehr vom Vater entfliehen. Der Erzähler muss mit Schrecken erkennen, dass der Vater unsterblich ist: „Ich stank nach ihm und musste sofort aufstehen, um mich irgendwie zu verlüften. Er läuft mir nach, weil ich ihn nie gewollt habe“ (L, 61). Der Vater lebt in Guidos Körper und in seiner Erinnerung fort, der Ekel gegenüber dem Vater richtet sich damit gegen Guido selbst.

Aus der äußerst negativen Darstellung des Vaters lässt sich schließen, dass die Vaterfigur zum Ausgangspunkt einer absoluten Verweigerung wird. Dies wird auch unterstrichen durch die Tatsache, dass Menschen, die Guidos Vater unterstützen oder gegen seine verbale Gewalt nicht protestieren, ebenfalls zu Antipoden des Erzählers werden. In den folgenden Kapiteln wird dies anhand der Auseinandersetzung mit den übrigen Familienangehörigen konkretisiert.

⁷¹ Vgl. auch an anderer Stelle die Aussage des Erzählers: „Ich war frei, seit mein Vater kurte“ (L, 152).

3.1.2 Die Mutter

Legte Guidos stumme Beziehung zu seinem Vater den Grundstein zur persönlichen Verweigerung, so wird auch die Mutter in diesem Sinne zu einer passiv Beteiligten, die das erlebende Ich in eine Verweigerungshaltung drängt. Bei der Beschreibung der Mutter ist jedoch nicht der Hass spürbar, den der Erzähler gegen seinen Vater empfindet, sondern eher eine gewisse Distanz, die zwar nicht dem erzählenden, wohl aber dem erlebenden Ich auch positive Gefühle für die Mutter ermöglicht. Bereits die erste Satzkombination des Textes deutet eine gewisse Entfremdung zwischen dem Erzähler und seiner Mutter an, anders gesagt, durch die Verweigerung nationaler Identität des erzählenden Ichs wird die persönliche Distanzierung pointiert. „Ich bin kein Schweizer. Meine Mutter blieb bis zu ihrer Heirat Italienerin. Danach wurde sie Schweizerin“ (L, 9). Erst durch die Heirat mit dem ungeliebten Vater gerät die Mutter in einen Konflikt zu ihrem – zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht existierenden – Sohn. Dies zeigt auch, dass die Distanzierung nicht nur durch ihr Verhalten gegenüber ihrem Sohn begründet ist, sondern vor allem durch die Allianz mit dem Vater ausgelöst wird. Damit wird sie ein Teil der verhassten Familie und Gegenstand der grundsätzlichen Verweigerung des Erzählers.

Am Anfang des Textes berichtet der Ich-Erzähler kurz über die Kindheit seiner italienischen Mutter in der Schweiz, die als „Ausländerin“ bereits als Kind in der schweizerischen Gesellschaft ausgegrenzt wurde. „Tschinggelemore, Dräck a dr Schnore“ riefen ihr die Kinder nach, denen sie daraufhin Pferdeäpfel nachwarf. Das erlebende Ich, der Knabe Guido ist von dieser Geschichte der Mutter beim Zuhören „tief beeindruckt“ (L, 9). Ausgerechnet der „Schulschatz“ der Mutter, ein gewisser Borner Emil, bekommt „die Pferdescheisse mitten ins Gesicht“ und hat „also auch als Nichttschingg und Schweizer Dräck a dr Schnore“ (L, 9). Von dieser Begebenheit aus macht der Erzähler einen Sprung über achtzig Jahre zum Besuch seiner alten, die Welt nicht mehr wahrnehmenden Mutter „in der Casa per anziani bei Bellizona“:

Es war ein Lächeln des Erkennens in meiner Mutter Gesicht, und sie sagte mit grosser Überzeugung: Joou, dr Emil. / Es war das letzte Mal, dass ich sie gesehen habe. Ich war Emil geworden. Von ihrem Sohn, dem sie, wenn auch einfältig, ohne den Namen Kant zu kennen, ihre Auffassung des kategorischen Imperativs vermittelt hatte, wusste sie nichts mehr. Was es auch immer mit dem Satz ‚Handle so, dass die Maxime deines Willens jederzeit zugleich als Prinzip einer allgemeinen Gesetzgebung gelten könnte‘ auf sich haben mag: die Ermahnung meiner Mutter, ich solle andere Kinder nicht kneifen, wenn ich selber nicht gekniffen sein wolle, nehme ich noch heute ohne Kritik hin. (L, 10)

In dieser Textstelle zeigt sich deutlich die Distanz des Erzählers. Die im Gegensatz zum Vater ungebildete Mutter⁷² wird hier nicht kritisiert. Vielmehr begegnet das erzählende Ich der Mutter mit Empathie, das verlorene Gedächtnis der Mutter für die Familie nimmt der Erzähler mit Gelassenheit an.

Ähnlich urteilsfrei berichtet der Erzähler davon, wie die Mutter dem Mieter Oskar Müller wegen seiner kritischen Aussage über katholische Geistliche das Zimmer kündigt. Oskar Müller ist nicht mehr da, als Guido aus den Ferien zurückkommt, weil er dessen „Mutter gesagt hatte, der Dekan und päpstliche Hausprälat, Pfarrer an der Pfarrei zu St. Marien, Ulrich von Hospenthal, auf den [Guidos] Mutter grosse Stücke hielt, sei ein Heuchler. Sie legte dem Aufmüpfigen nahe, die Wohnung binnen vierzehn Tagen zu verlassen. Darüber hinaus hatte sie vielleicht genug von all den katholischen Jungmännern“ (L, 77). Die Schilderung ist durchaus komisch, aber sie fällt kein negatives Urteil über das Verhalten der Mutter.

In anderen Zusammenhängen werden jedoch auch Ironie und sogar Sarkasmus bei der Beschreibung der Mutter erkennbar. Als Beispiel dafür kann die Situation dienen, in der der Vater die Bücher verkauft, die dem künftigen Mann seiner Tochter gehören, und die Mutter diejenige ist, welche die Konsequenzen ziehen muss:

Meine Mutter hatte eine wahrhaft goldige Idee. Sie suchte einen Zahntechniker auf, der sämtliches Gold aus den Gebissprothesen herausbrach und ihr dafür einen schäbigen Altgoldpreis entrichtete. Mit diesem Zahnprothesenaltgoldpreisgeld ging meine Schwester, nicht etwa unser Vater, zu Hegnauer, der von nichts etwas verstand, und kaufte den Marx zurück und den Engels und den Lenin. (L, 122f.)

Mit dem Verkauf opfert sich die Mutter für das Versagen des Vaters, um den Frieden in der Familie zu wahren.

Die Feindlichkeit des Ich-Erzählers gegenüber der Mutter entsteht erst, wenn der Vater in das Geschehen involviert ist. Die Mutter ist die Beschützerin des Vaters. Ungeachtet ihrer komplizierten Lage als Frau in einer konventionellen Familie steht sie stets auf seiner Seite, wie man am folgenden Beispiel beobachten kann. Als der Vater ohne jede Zustimmung der Mitglieder der Familie Möbel verkauft, wird er trotz allem von der Mutter verteidigt: „Sie hielt, wie immer in solchen Fällen, zum Vater. Es musste so sein, hat sie gesagt. Basta“ (L, 68). Die Enttäuschung über die Loyalität der Mutter

⁷² Vgl. auch an anderer Stelle: „Meine Mutter hat in ihrem Leben zwei Bücher gelesen: ‚Der Graf von Monte Christo‘ und ‚Anna Karenina‘“ (L, 34). Als das erlebende Ich als kleines Kind wegen eines einfachen Armbruchs für sechs Wochen zu Hause bleiben muss, heißt es: „Dem Vater mag’s ja schnurzipiegal gewesen sein. Und die Mutter verstand nichts“ (L, 172).

gegenüber dem Vater steigert sich zu Ärger und Verzweiflung, je größer die Demütigungen durch den Vater sind. So versetzt die Passivität der Mutter Guido typischerweise dann „in Raserei“, als der Vater im Zimmer des Untermieters (und später auch im Leben des erlebenden Ichs selbst) spioniert.

Meine Mutter wusste es. Was hätte sie tun sollen. Die Schamgrenze war mit einem Überschamknall durchbrochen worden. Sie sagte höchstens Aber Baba, und ich sagte bereits, dass mich dieses Baba, hörte ich es so wie früher, in Raserei versetzen könnte. (L, 123f.)

Das „Aber Baba“ der Mutter wird zur Ursache der Wut Guidos. Diese Aussage wird in *lebenslänglich* mehrmals motivisch wiederholt. Die stereotype, aber erfolglose Ermahnung erscheint als der Ausdruck der Resignation, als die eigentliche Bestätigung der Handlungen des Vaters.⁷³

Ähnlich verhält es sich mit dem beschwichtigenden „Psst und Bscht“ der Mutter – während das „Aber Baba“ seine Bedeutung durch seine Erfolglosigkeit verliert, handelt es sich hier von vornherein um bloße Geräusche, die das Verhalten des Vaters lediglich begleiten. Guido beschuldigt seine Mutter, durch ihr Verhalten einen Tinnitus bei ihm ausgelöst zu haben:

Tinnitus aurium bedeutet Ohrensausen. Ich muss mein Ohrensausen, an dem ich seit meinem vierzehnten Jahr nicht leide, weil ich mich weigere zu leiden, auf das ununterbrochene Psst und Bscht meiner Mutter zurückzuführen. [...] Nun habe ich dieses Psst und Bscht als Tinnitus im Ohr. Ich bin von meiner Vergangenheit ausgepiffen – da ist Tschinggelemore Dräck a dr Schnore ein Pferdeapfel dagegen. (L, 29f.)

Die psychosomatische Krankheit wird vom Erzähler bejaht und als Beschuldigung gegen die Mutter verwendet. Darüber hinaus verstärkt auch die fiktive Solidarität der Eltern die Feindlichkeit gegenüber der Mutter:

Was mich am meisten beleidigte, waren seine [des Vaters] Gewissensbisse. Und diese tiefen Bisse brachte ihm meine Mutter bei. Es war meiner Mutter Gewissen, das da zubiss. Sie wehrte sich zwar nie (wie auch); aber sie hatte kein Verständnis für meinen Vater, sie hat ihn nie verstanden, sie wusste gar nicht, wer er war. (L, 25)

Hier wird die Schuld nicht nur dem Vater, sondern auch der Mutter gegeben, diesmal aber ganz offen. Die Mutter erscheint hier sogar als diejenige, die dem Vater Unrecht tut, indem sie ihn nicht versteht. Zugleich werden die Eltern im Sprach- und Gedankenspiel des Erzählers zu einer problematischen Einheit verschmolzen – in der

⁷³ Vgl. auch an anderer Textstelle: „Und das ‚Aber Baba‘ meiner Mutter war als Tadel schon wieder Lob. Wenn ich das Wort Baba nur denke, weiss ich wieder, was Wut ist“ (L, 38f.).

Resemantisierung des Wortes „Gewissensbisse“ wird das Gewissen des Vaters von dem der Mutter gebissen.

Genauso abwertend kommentiert Guido die Rolle der Mutter an folgender Stelle:

Das war ihr immer das wichtigste. Ihre miese Einstellung, andere mögen das als tapfere Einstellung taxieren, war eben nicht die Tatsache, dass der Alte besoffen war, sondern dass niemand etwas merken sollte davon: ihr selbst hätte das grässlicherweise gar nichts ausgemacht. Dass nur ja die Nachbarn nichts hören! (L, 28)

Statt die Verurteilung des Vaters durch den Sohn zu teilen, erscheint die Mutter hier als tatsächlich gleichgültig gegenüber dem Schicksal der Familie oder dem Leiden Guidos. Sie hat überhaupt keine eigenen Maßstäbe, sondern repräsentiert nur die Werte der Gesellschaft. Das Urteil der Nachbarn gilt der Mutter als wichtiger als eigene Kriterien, auch wichtiger als das eigene Leiden, wie am Opfer des eigenen Zahngolds für das Versagen des Vaters zu sehen war. Konflikte werden von der Mutter nicht ausgetragen, sondern verheimlicht. Besonders als der Erzähler über seinen Bruder berichtet, verwendet der Autor abwertende Bezeichnungen für die Mutter, die von ihm für das Schicksal des Bruders verantwortlich gemacht wird – hier ist die Rede von „der uneinsichtigen Mutter“ (L, 166), der „Engstirnigkeit unserer Mutter“ (L, 167), „unserer Mutter störrischem Willen“ (L, 168), „unserer Mutter Unverstand“ (L, 168).

Ungeachtet dieser negativen Empfindungen variieren die Gefühle gegenüber der Mutter, sobald sie sich vom Vater distanziert. Als der Vater zur Kur fährt, verändert sich die Mutter: „Von jener Zeit an rannte sie nicht mehr in die Kirche. Ich begann sie zu lieben. Sie gehörte mir“ (L, 149). Allerdings besteht keine enge Beziehung zwischen der Mutter und ihrem jüngsten Sohn. Der Zugang zum heimlichen Leben Guidos ist ihr nicht gestattet. Dies stellt sich besonders nach der Veröffentlichung von *Gilgamesch* heraus: „Und diese schmutzigen Männergeschichten: sie hätte nie geglaubt oder bemerkt, dass ich so sei“ (L, 43). Die widersprüchliche Bedeutung der Mutter im Leben Guidos wird auch in der Beschreibung ihres Todestages durch den Erzähler deutlich. Stunden vor der Nachricht vom Tod der Mutter fällt ein Art-Deco-Leuchter, den Guido von seiner Mutter übernommen hat, von der Decke und zerbricht. Dieses Erlebnis hat für das erlebende Ich etwas Mystisches: „Ich sass erstarrt. Die Zeitung schlug ich nicht auf. Ich wartete auf den Anruf meiner Schwester.“ (L, 22) Die Ahnung bestätigt sich, als die Schwester Guido über den Tod der Mutter informiert. Das erzählende Ich fasst dies jedoch im Stil eines Protokolls zusammen und beschreibt auch die Lakonie des erlebenden Ichs:

Meine Mutter ist am Sonntag, den 1. August 1993, gestorben. Ich räumte den zerschmetterten Leuchter weg und sammelte die Scherben ein. Kleinste Splitter durchs ganze Zimmer gespuckt. Dann las ich die SonntagsZeitung. (L, 23)

Ob das Zitat nur die Gleichgültigkeit Guidos betont oder den bloßen Verzicht des Erzählers, Gefühle zu demonstrieren, bleibt hier zunächst offen. Dieses Problem der Unklarheit, was das Innere des erzählenden Ichs betrifft, soll weiter unten ausgeführt werden, wenn nach der Motivation Bachmanns und dem eigentlich Autobiographischen von *lebenslänglich* gefragt wird.

Die obigen Beispiele haben gezeigt, dass auch die Mutter, wenn auch anders als der Vater, einen Beitrag zum lebenslänglichen Leiden Guidos leistet und dadurch die Voraussetzung für die persönliche Verweigerung des Erzählers mitschafft. Allerdings wird die Mutter immer vor allem als Teil der Familie vom erzählenden Ich abgelehnt, insbesondere im Zusammenhang mit der Figur des Vaters. Die Verweigerung Guidos gilt nicht der Person der Mutter, sondern ihrem Typus, ihrer Funktion im sozialen System der Familie.

3.1.3 Die Geschwister

Der Ausdruck der persönlichen Verweigerung wird in *lebenslänglich* auch bei der Schilderung der beiden älteren Geschwister Guidos deutlich, indem das erzählende Ich seinen Bruder und seine Schwester als Opfer der Erziehung in der Familie Bachmann darstellt. Die Geschwister leiden in der Perspektive des Erzählers ebenso unter der familiären Situation wie Guido selbst.

Der Ich-Erzähler berichtet über seinen sechs Jahre älteren Bruder, der als neunjähriges Landkind „nach Bern verpflanzt“ wird (L, 165), einen anderen Dialekt spricht und nach seiner Mutter „störrischem Willen“ (L, 168) komische Kleidung tragen muss. Unglückliche Erlebnisse des Bruders werden von dem erzählenden Ich ähnlich wie bei der Beschreibung der Mutter mit Distanz und ohne Mitgefühl berichtet:

Er war ein Pechvogel, kein Glückspilz. Die Kinder riefen ihm nicht Tschinggelemore, Dräck a dr Schnore nach, sondern Katholik – Galgenstrick! Und er wehrte sich nicht mit Pferdeäpfeln, sondern mit einem Taschenmesser, was vor die Schulkommission kam [...]. (L, 166)

Die Kindheit in einer „Schule für Schwächlinge“, später in einem Kinderheim hat in dem Bruder für sein ganzes Leben Spuren hinterlassen. Auch hier distanziert sich der Erzähler vom tragischen Schicksal seines Bruders, indem er generalisiert und die Schuld der Gesellschaft und dem Vater zuschreibt:

Arme Kinder werden nicht nur von den anderen Kindern gnadenlos verfolgt, sondern vor allem von den Schulbehörden, den Schulärzten und den Hyänen mit gelbem Kuvert unterm Arm, ich meine Fürsorgerinnen. Kein Kind reicher Eltern wird, wenn es womöglich etwas schwach auf den Lungen ist, der Schule verwiesen. Mein Vater hatte nichts einzuwenden. Er kniff den Arsch zusammen vor Behördenfritzen, so wie er vor seinem Vater unter den Tisch gekrochen ist. (L, 166f.)

An dieser Stelle ist es eindeutig, dass der Bruder das Opfer sowohl der gesellschaftlichen Regeln als auch der Familie selbst wird. Der Vater ist nicht fähig, seinen Sohn zu schützen.

Zwischen Guido und seinem Bruder gibt es keinen Kontakt: „Seine Rede machte mich müde, seine Anschauungen, die mich früher schon abgeschreckt hatten, zermürbten mich“ (L, 162), heißt es im Text. Der Bruder, von dem Erzähler sarkastisch „der Star des Vaters“ (L, 158) genannt, wird hier, ähnlich der Schilderung des Vaters, abwertend dargestellt. Dieser Widerwille steigt im Erzähler auf, wenn er über die Solidarität von Bruder und Vater berichtet:

Mein Bruder [...] hatte keine Mühe mit dem Vater und sprach, wenn er im Sommer manchmal in die Schweiz kam, bis in die Tiefe Nacht hinein mit ihm. Für mich undenkbar. Das hätte mir äusserstes Unbehagen bereitet. (L. 61)

Der Erzähler hat kein Verständnis für das gute Verhältnis seines Bruders zu seinem Vater. Er hält den Bruder für einen von seinem Vater Betrogenen, der bis in die Gegenwart des Erzählens diese Täuschung nicht durchschaut:

Auf welchem Mist ist dieser Gesinnungszucchetto gewachsen? Auf Vaters Mist, den er bei Tisch genüsslich zettelte? Mein Vater hat niemals an das geglaubt, was er sagte. Insofern war seine Haltung nicht kommun. Trotzdem: mein Bruder glorifizierte unseren Vater vor vierzehn Tagen in dieser Wohnung. (L, 164)

Der Bruder als Produkt der väterlichen Ideologie nimmt nicht wahr, was die Familie ihm angetan hat. Noch einmal wird durch die Angabe von Zeit und Raum die Gegenwart des Erzählens in diese Reflexion miteinbezogen, um die Authentizität des

Geschilderten hervorzuheben. Die Abrechnung mit dem Bruder ist ein unmittelbarer Impuls aus der Gegenwart des Erzählers.

Besonders deutlich wird die Demütigung des Bruders auch, als dieser in unangemessener ländlicher Kleidung zur Erstkommunion erscheint:

Das war eine Demütigung sondergleichen; eine Demütigung, dem Brandmal des Sklaven vergleichbar, ein unauslöschliches Zeichen, das lebenslänglich zu eruieren ist. Mein Bruder aber sagte vor vierzehn Tagen in dieser Wohnung, die Mutter sei eine vornehme Frau gewesen.. [...] Unserer Mutter Unverstand war fahrlässige Tötung ihres erstgeborenen Sohnes. Mein Bruder vegetierte als kümmerliche Sandwicheinlage zwischen meiner Schwester und mir. Verdorrtes Pechvogelfleisch. (L, 168)

Erneut wird durch Verweis auf Zeitpunkt und Ort der Aussagen des Bruders die Gegenwart des Erzählens in die Darstellung einbezogen. Die Authentizität der Täuschung des Bruders wird dadurch betont. Mit der herabsetzenden Rede relativiert der Erzähler den gesellschaftlichen Erfolg, den sein Bruder offensichtlich und im Gegensatz zu ihm selbst⁷⁴ hat:

Mein Bruder hat sich vier Wünsche erfüllt: ins Ausland zu ziehen, ein Auto zu kaufen, ein Haus zu besitzen, eine Frau zu heiraten. Das waren die vier Elemente des Erstrebenswerten. Krönung des Lebens. (L, 165)

Mit Sarkasmus schildert der Erzähler den Bruder als klassischen Spießbürger, der seine Wünsche ganz auf seinen Besitz richtet. Dem entspricht auch seine Gesinnung: „Er ist frauenfeindlich, rassistisch und für die Todesstrafe“ (L, 163). Die ironische Darstellung des Bruders geht in eine abwertende über: „Ich habe nie einen typischeren Schweizer gesehen als meinen Bruder. Er ist nicht nur stolz auf die Schweiz, er stinkt nach Schweiz.“ (L, 162)

Im Gegensatz zum Bruder wird der Schwester vom Erzähler eine positive Wirkung auf das erlebende Ich zugebilligt: „Sie wurde zur zentralen Figur. Ich liebte sie. Niemand in der Familie, außer ihr, hatte, wie man sagt, Kultur“ (L, 94). Die Schwester schenkt Guido Bücher, nimmt ihn mit in die Oper und macht ihn mit der Welt des kulturellen Lebens bekannt. „In der Familie war sie die einzige, der ich Achtung zollte“ (L, 98). Lange Zeit fungiert sie als Mutterfigur für Guido. Bereits in ihrer Kindheit muss sie die ganze Familie versorgen, während die Mutter als Köchin in einer Metzgerei arbeitet: „Guido in die Krippe bringen, Zeitungen austragen, in die Schule hetzen, vier Stunden

⁷⁴ Die Beschreibung des gesellschaftlichen Misserfolgs setzt sich fort in der Weiterführung des autobiographischen Schreibens Bachmanns in Guido Bachmann: *bedingt entlassen* (2000).

Unterricht durchhalten, zu Hause für Vater und Bruder kochen, abwaschen, abermals Schule und mich abends wieder abholen [...]“ (L, 101). Die Schwester ist auch diejenige, die Guido Tagebücher schenkt, die sein Leben werden, und bei ihr findet er Zuflucht, als er herausfindet, dass sein Vater die Tagebücher aufgebrochen hat.

Während der Bruder die negativen Vorkommnisse seines Lebens ohne Protest akzeptiert und zum Verehrer seiner Eltern wird, distanziert sich die Schwester von der Familie, indem sie eine religiöse Ersatzwelt für sich findet:

IHN aber kann sie nun anbeten. ER straft. ER ist streng, aber gerecht. Auf IHN ist Verlass. ER braucht abends nicht nach Hause zu kommen, ER ist ohnehin nie ortsabwesend, sondern allgegenwärtig. [...] Sie hat Jehova alles Vergiftete, das sie als Mädchen schlucken musste, als süßen Likör, *fraise des bois*, zurückgereicht. (L, 99)

Statt des Vaters, der in *lebenslänglich* häufig ebenfalls in der dritten Person genannt wird, orientiert sich die Schwester nun an Jehova als einem Ersatzvater. Diesen Ersatz lehnt das erzählende Ich allerdings ab: „Ewiges Leben auf der Erde. Nein danke“ (L, 99). Mit ihrer Gegnerschaft zum Vater und zur Familie ist die Schwester dem erlebenden Ich allerdings ähnlich, sie zieht jedoch nicht dieselben radikalen Konsequenzen wie Guido, sondern finanziert die von ihr gehasste Struktur sogar noch: „Meine Schwester schlepte die Familie durch“ (L, 98).

Signifikant in *lebenslänglich* ist die Auseinandersetzung zwischen der Schwester und dem Vater. Der siebenjährige Guido erlebt, wie seine Schwester nach ihrer Rückkehr aus Genf, wo sie als Au-pair-Mädchen gearbeitet und angeblich eine Affäre mit ihrem Dienstherrn gehabt hat, von ihrem Vater als Hure beschimpft wird. „Dann geschah das Unfassbare. Meine Schwester holte gegenüber ihrem Vater, der niemals eine Tötlichkeit begangen hatte, zum Schlag aus und hieb ihm die Hand ins Gesicht“ (L, 79).

Dennoch ist die Schwester nicht so rebellisch wie Guido, sondern erträgt die familiäre Situation, obwohl sie darunter leidet. „Sie muss so gelitten haben, dass sie noch heute von den Schäden gebeutelt ist“ (L, 98). Die Schwester „gehört zu den Duldenden“ (L, 97), was das erzählende Ich von ihr entscheidend trennt. Dies führt auch zu einer gewissen Distanzierung zwischen Guido und seiner Schwester, ihre „Sklavenmoral“ (L, 102) macht die Nähe zwischen ihr und dem erzählenden Ich unmöglich. Der Weg der Schwester zum religiösen Ersatzvater wird vom Erzähler abgelehnt, allerdings nicht ohne Verständnis für ihr Schicksal, das ebenfalls mit der Ablehnung des Vaters

verknüpft ist: „Und sie hatte ihn ins Gesicht geschlagen: ihr Selbstgericht konnte beginnen. Gerichtstag, lebenslänglich“ (L, 98).

Das eigene Schicksal, das der Titel des Buches *lebenslänglich* benennt, wird von Guido also auch in seinen Geschwistern gesehen, und nicht zufällig hieß es auch vom Bruder, dieser habe von der Familie eine Demütigung erfahren, „eine Demütigung, dem Brandmal des Sklaven vergleichbar, ein unauslöschliches Zeichen, das lebenslänglich zu eruieren ist“ (L, 168). Die Konsequenzen, die die Geschwister aus dieser Erfahrung ziehen, sind jedoch aus Guidos Sicht nicht die der Verweigerung, sondern Selbsttäuschung beim Bruder, Duldung und Weltflucht bei der Schwester. Damit unterscheiden sie sich grundsätzlich von Guido.

Abschließend lässt sich jedoch sagen, dass die Familie die Entwicklung der Persönlichkeiten Guidos und seiner Geschwister gleichermaßen behindert. Die Schilderung ihrer schwierigen Schicksale fungiert hier als zusätzliche Motivation für die persönliche Verweigerung des Erzählers, ihm geht es nicht nur um ihn selbst, sondern darüber hinaus um eine grundsätzliche Kritik des Systems Familie. Zugleich wird in der Beschreibung der Geschwister auch einiges von Guidos eigenen Erfahrungen deutlich. Bevor darauf näher eingegangen werden kann, soll jedoch zunächst noch die Figur des F.A., Guidos väterlichen Freundes, näher untersucht werden. Als Vaterersatz für Guido und ihm am nächsten stehender Mensch bildet er einen wichtigen Gegenpol zur Familie.

3.2 Verspielte Freundschaft

„Ich wusste alles über Schlachten, Katastrophen, Erderschütterungen, Vulkanausbrüche, Revolutionen – nur über die menschliche Sexualität wusste ich nichts. Das Töten war tausendfach gezeigt, der Zeugungsakt war absolut tabu“ (L,89): durch diese gesellschaftliche Kritik des erzählenden Ichs wird die heikle Situation Guidos deutlich. Die Gesellschaft, die den „Zeugungsakt“ für etwas Verbotenes hält, drängt das homosexuelle erlebende Ich in seine eigene verborgene Welt, von der es selbst nichts weiß. Die Tabuisierung der Sexualität durch die Gesellschaft wird von Guido auf das eigene Ich übertragen: Es liebt seinen besten Freund Peter ohne es wahrzunehmen, erst das erzählende Ich stellt fest: „Ich wusste ohnehin nicht, dass ich Peter liebte“ (L, 91). Mit vierzehn verliebt sich Guido in den „Knaben Rettenmund“ (L, 92), der ihm „zur Vision“ (L, 91) seiner sexuellen Phantasie wird.

Guido offenbart seine Gefühle lediglich in seinem Tagebuch. Er kann sich nur auf sich selbst verlassen, wenn es um seine Existenz geht: „Ich zog niemanden ins Vertrauen. Nicht einmal Peter“ (L, 95). Doch bei aller trotzig behaupteten Selbstständigkeit sehnt sich das erlebende Ich nach Geborgenheit. Seine Sehnsucht nach Liebe und Zärtlichkeit zeigt sich besonders in dem Augenblick, als Guido seine vom Vater aufgebrochenen Tagebücher findet: „Hat er meine Qual vernommen? Hat er realisiert, wie ich mich nach Rettenmund sehnte“ (L, 146)? Auch die folgende Aussage des Erzählers deutet sein Bedürfnis nach menschlicher Nähe an: „Ich brauchte ein Urteil, ein Lob, eine Kritik, eine Reaktion, ein Gespräch. Aber ich kannte niemanden“ (L, 149).

Im Alter von neunzehn Jahren trifft Guido den „wichtigsten Menschen [seines] Lebens“, F. A.⁷⁵, dem er sich anvertraut: „Bescheid wusste nur er, durch den ich wurde, was ich bin“ (L, 72). Guido, der seinen Vater „getötet hat“, findet endlich eine Person, die ihm den Vater (den „Übervater“ (L, 97)) ersetzt.

Was ich nicht wusste: ich habe einen Vater gefunden. Ich will nicht sagen einen Meister, ich will nicht sagen einen Lehrer. Ich hatte einen Mann gefunden, der mich liebte. Er war der Ort intendierter Erfüllung. Ein Zufluchtsort. Und er war, ausserdem, Signifikant. Er beherrschte die Grammatik und Syntax des Unbewussten. Er meisterte die Harmonielehre des Zusammenseins. Er war wirklich polyglott. (L, 153)

Neben der Liebe entdeckt das erlebende Ich eine neue Welt der Literatur, Kunst und Musik. Schließlich wird F.A. auch derjenige, der Guido eine andere Seite der Schweiz zeigt, und das heißt, dass F.A. auch eine wesentliche Rolle für die politische Verweigerung Guidos spielt:

Er zeigte mir eine Schweiz, die ich zuvor nicht gekannt hatte; eine verborgene Schweiz, eine unbekannte und deshalb eine fremde. Ich entdeckte Wurzeln uralten Brauchtums. Vor allem fiel mir das Aufgesetzte und Falsche immer mehr auf – die lackierte Schweizer Volkskultur: Deutschschweiz, Deutschschweiz über alles. (L, 154)

Der junge Guido wird von den Anschauungen F.A.s wesentlich beeinflusst. Die „Desillusionierung“ (L, 154) gibt dem erzählenden Ich einen entscheidenden Impuls, die Schweizer Gesellschaft anzugreifen – dadurch geht die persönliche Verweigerung in die politische über.

⁷⁵ F.A. ist eine Abkürzung für Fred Arm. Der vollständige Name wird nur einmal im Text erwähnt (siehe L, 85). Die Figur des F.A. erscheint bereits als Lehrer und Vater des Erzählers in der Trilogie *Zeit und Ewigkeit* unter dem Namen „Fred Anders“, ein weiterer Hinweis auf die Wichtigkeit dieser Person im Leben Bachmanns.

Wie oben ausgeführt wurde, ist die Feindlichkeit Guidos gegenüber den Familienangehörigen direkt mit der Figur des Vaters verbunden. Diejenigen, die ein Verständnis für den Vater zeigen, werden abgelehnt. Genauso wird die Liebesbeziehung Guidos durch den absoluten Vaterhass zerstört, und zwar in dem Augenblick, als F.A. den Vater im Krankenhaus kennen lernt, dem er mehr Verständnis entgegenbringt als Guido: „Er ist ein tragischer Mensch [...], ein tieftrauriger Mensch, weil er unter seinem Niveau lebt. Er weiss sich nur mit Angeberei zu helfen“ (L, 121). Diese Aussage F.A.s kollidiert mit den Gefühlen des erlebenden Ichs, die Empathie bringt F.A. in eine Nähe zu dem Vater, die Guido ablehnen muss:

Ich empfand das als Verrat, dass er sich im Spital meinem Vater zu erkennen gegeben hat. Prostatapatienten und Zimmernachbarn. F.A. ist für mich zu einem anderen geworden, ich kannte ihn kaum noch, nachdem ich ihm meinen Sonettenkranz ad astra ins Spital gebracht hatte und er mit meinem Vater bekannt geworden war. In den folgenden dreieinhalb Jahren gelang es mir nicht, die Leiche zu waschen. (L, 179)

Das erlebende Ich gibt die Liebe auf und „tötet“ F.A., wie es auch vorher schon seinen Vater und Gott getötet hat. „So brachte ich ihn um, ich brachte F.A. als Claudio Reich um, ich erschlug ihn mit einem Birkenklotz und verliess Bern [...]“ (L, 185). Damit verwischt der Erzähler die Grenze zwischen der Fiktion seiner Romantrilogie *Zeit und Ewigkeit* und der Realität, das Motiv des Vaternorms wird an F.A. wiederholt.

Die überaus negative Darstellung der Biographie Guido Bachmanns enthält als ein positives Element das Erlebnis der Liebe mit F.A. Allerdings erfährt der Leser hier wenig von dem Inneren Guidos oder von dem F.A.s. Es kommt dabei nur ein Gefühl erfüllter Liebe zum Ausdruck, wobei in der Beschreibung dieser Liebe die poetische Sprache oft durch eher banale Beschreibungen, Fakten oder Andeutungen verdrängt wird:

Nach jenem Expo-Besuch wartete er [...] auf mich in unserem Garten unter einer Akazie, ich muss davon erzählen. Er hatte mich erwartet, er wusste, dass ich kommen würde. Eine Begegnung im Dunkel. Ein Wort war nicht gefallen, es war kein Wort gefallen. (L, 177)

Von einem alltäglichen Begriff wie „Expo-Besuch“ geht die Rede des erzählenden Ichs in eine poetische Sprache über. Die bildliche Beschreibung des Wiedersehens, die Topoi des Gartens, des Baumes und der Dunkelheit, die verdichtete Ausdrucksweise und sprachliche Variation von Ausdrücken wird einige Sätze später durch die distanzierte Faktenbeschreibung vom Tod F.A.s und weiter durch einen Vergleich mit dem Tod der Katze der Familie Bachmanns gebrochen: „Er starb einen langen Tod. Er zog sich ab 1972, ein sterbendes Tier, zurück. Göggeli, unsere Katze, hat es auch so

gemacht. Sie wollte nicht, dass ihr jemand beim Sterben zusah“ (L, 177). Die Erzählstrategie in *lebenslänglich* zielt erneut nicht allein auf die Konstruktion einer literarischen Fiktion, sondern zugleich auf die Schaffung eines Effekts der Authentizität. Der Erzähler scheint assoziativ alle Gedanken, die ihm in einem Augenblick kommen, aufzunehmen und niederzuschreiben. Dabei bleibt die Beschreibung der absoluten Liebe durch die stilistisch einfacheren Einschübe unvollkommen. Die Darstellung der Positivität wird durch die Banalität des Alltäglichen unterlaufen.

Die Figur F.A.s hat in *lebenslänglich* im Vergleich zu den Familienangehörigen Guidos eine andere Funktion, denn hier geht es nicht mehr um Negativität, nicht um Hass oder Gleichgültigkeit, sondern um Liebe. In diesem Sinne erweist sich die positive Darstellung der Liebesbeziehung als ein Gegenpol zur negativen Beschreibung. Diese Positivität kann als Stellvertreter für andere gelten, in F.A. konzentriert sich Guidos Hoffnung auf ein gelingendes Leben, das in deutlichem Widerspruch zu den Sozial- und Normensystemen der Schweiz oder der Familie steht. Es ist von Bedeutung, dass die Möglichkeit eines erfüllten Lebens zeitlich begrenzt ist – der Aufbau einer langfristigen Existenz, einer dauerhaften Beziehung scheitert wiederum an der Kollision mit der Familie, der Vater zerstört auch dieses Glück.

3.3 Leerstelle Ich

Wird nach dem Gegenstand und der zentralen Figur von *lebenslänglich* gefragt, ist zunächst zu untersuchen, was durch die subjektive Schilderung des Erzählers über das erlebende Ich Guido im Hinblick auf die persönliche Verweigerung zu erfahren ist.

In dem autobiographischen Text tritt das erlebende Ich in seinen verschiedenen Lebensphasen auf. Bereits als Jugendlicher erweist es sich als scharfsichtiger, auf sich selbst bezogener Mensch:

Ich wusste, die Erwachsenen waren vor allem nicht frei, sie waren Lohnempfänger, und sogar Reiche hatten Angst davor, etwas zu verlieren; ja selbst die Lehrer fürchteten sich vor dem Oberlehrer, und der Oberlehrer fürchtete sich vor dem Rektor, und der Rektor fürchtete sich vor dem Schulkommissionspräsidenten, und der Schulkommissionspräsident fürchtete sich vor dem Erziehungsdirektor, und der Erziehungsdirektor, in dieser Hierarchie naturgemäss das grösste Arschloch, fürchtete sich vor der amorphen Masse des Stimmviehs und bangte um seine Wiederwahl. (L, 86)

Diese beinahe groteske Realität wird zu einem der Gründe für die Weigerung, dieser Welt anzugehören. Darum flüchtet sich das erlebende Ich in eine andere Welt der Phantasie und Literatur, wo es sein Zuhause findet. Mit vierzehn Jahren beginnt Guido ein „Doppelleben“ (L, 95) zu führen: „Ich spielte es immer besser als beispielsweise Theater“ (L, 95). Das unauffällige und einzig mögliche Rollenspiel und das Sich-selbst-Ausschließen verhilft ihm dazu, seine Freiheit zu bewahren im Untermieterzimmer, das ihm als Vierzehnjährigem von seinen Eltern gewährt wird:

Im Unterzimmer baute ich fünf Jahre lang meine innere und äussere Gegenwelt auf: ein schierer Luxus – nicht nur das Äusserliche. Es geschah nicht aus Feigheit, dass ich die Erwachsenen in der Meinung liess, ich fügte mich. Es war Selbstschutz. Nur so konnte ich mein Ziel verfolgen: nämlich nichts tun. (L, 76)

Die einzige Überlebenschance liegt für Guido in der Bewahrung seiner individuellen Independenz: „Ich durfte niemanden in meine Freiheit einweihen. Sie wäre mir genommen worden. Um sich die Freiheit zu bewahren, muss man sie verbergen“ (L, 85). Das erlebende Ich tritt als Außenseiter und Einzelgänger auf, der sich von der Umwelt absichtlich abgrenzt, indem er sich ihr verweigert. Befreiung von den Ansprüchen der Gesellschaft, insbesondere der Familie, ist für Guido also von vornherein ein Akt der Verweigerung:

Gott war tot, das Leben konnte beginnen. [...] Ich machte mir keine Gedanken mehr über Äusserlichkeiten. Ich hatte gewählt. Ich hatte die Freiheit gewählt und wusste genau, welchen Preis ich dafür zu entrichten hatte. Diese Wahl ging natürlicherweise mit einem Verweigerungsprozess einher. (L, 72)

Die Gleichgültigkeit gegenüber dem eigenen Auftreten wird allerdings durch andere Aussagen des Erzählers relativiert:

Ich liess meine brillantierten Haare im Nacken wachsen, trug immer dieselbe schwarze Hose und einen zerschlissenen Pullover des Bruders. Ein unerfreulicher Anblick. Der Vater zur Mutter: Sag ihm, er sehe grässlich aus. Und die Mutter zu mir: Baba hat gesagt du siehst grässlich aus. (L, 95)

Die äußerliche Vernachlässigung bringt Guido in einen deutlichen Gegensatz zu seinem Vater, und dies entspricht seinem Konzept der Verweigerung. „Jetzt wollte ich auffallen, auch im negativen Sinn. Was ich bis anhin verborgen hatte, kehrte ich nach aussen. Trotzdem verwedelte ich die Spuren hinter mir“ (L, 95). Die äußerliche Vernachlässigung ist also zugleich Ausdruck der Verweigerung und Maskerade. Beides schützt Guidos Innenleben vor dem Zugriff der Familie, die als Ort der Respektlosigkeit gerade im Persönlichen keine Rücksichten nimmt. Die Verweigerung bewahrt ihn vor der Vereinnahmung, indem er sich äußerlich in Opposition zu den

Tugenden von Ordnung und Sauberkeit begibt, die Maskerade verbirgt sein Innenleben.

In der „direkten“ Selbstschilderung des Erzählers stellt sich Guido vor allem im deutlichen Gegensatz zu seinem „dipsomanen“ Vater dar, dessen verbale Brutalität er verachtet. Zugleich aber berichtet der Erzähler von seiner eigenen Neigung zum Alkohol: „Mein Rezeptor funktioniert seit zweiundvierzig Jahren (ich habe mit vierzehn Alkohol zu konsumieren begonnen)“ (L, 24). Der Vater versucht nach seinem sozialen Abstieg nicht mehr für eine Verbesserung seiner persönlichen Verhältnisse zu kämpfen, er bleibt für viele Jahre auf derselben Arbeitsstelle. Mit Abscheu und Verachtung schildert der Erzähler diese Situation: „Er änderte nichts, er beklagte sich nur, er war nichts anderes als ein Feigling, Hasenfuss und Leisetreter, der, wenn er besoffen war, brüllte – und nur dann“ (L, 25). Doch auch Guido ist kein Kämpfender, wie das Faktum bestätigt, dass er bis zu seinem 26. Lebensjahr das Elternhaus nicht verlässt. Auch die folgende Aussage ist in dieser Hinsicht eindeutig: „Ich habe nie um etwas gekämpft. Auch in der Literatur nicht. Das hätte Arbeit bedeutet, das wäre legitimerweise Sorge um das tägliche Brot gewesen, wie man so schön sagt“ (L, 41).

Diese überraschende Ähnlichkeit zwischen Guido und seinem verhassten Vater ist bei genauerem Hinsehen nicht auf die soziale Situation begrenzt. So heißt es über den Vater:

Er terrorisierte die Familie mit latenter und verbaler Unzufriedenheit. Er beschimpfte uns nie, aber er schimpfte immer über etwas. Über Strassenlärm, über die Teigmaschine des Bäckers Wüthrich, über die Italiener, über die Priester, über die Katholiken, über den Papst, über den Gesamtbundesrat, über die ganze Klerisei, womit er die gesamte Welt meinte. (L, 27)

Diese Beschreibung trifft zugleich auch auf den Ich-Erzähler zu, auch er „schimpft[] immer über etwas“, worauf auch die Rezeption von *lebenslänglich* wiederholt hingewiesen hat. Die Perspektive des Buches, schreibt beispielsweise Heinz Hug, sei zu undifferenziert und geprägt von einer „Idiosynkrasie“, die „jede Differenzierung unmöglich“ mache.⁷⁶

Doch auch über diese Haltung der Unzufriedenheit geht die Ähnlichkeit zwischen Vater und Sohn noch hinaus. Ungeachtet seiner Abgrenzung vom Vater ahnt der Ich-Erzähler die Ähnlichkeit: „Ich stank nach ihm und musste sofort aufstehen, um mich irgendwie zu verlüften“ (L, 61). Das erlebende Ich muss feststellen, dass sein eigener

⁷⁶ Hug, (1998), S. 11. Vgl. zur Kritik Hugs unten Kap. 4.2

Körper ihm fremd ist, da er ihn an seinen Vater erinnert. Der Hass auf den Vater zielt nun auf Guidos eigenen Körper, der als vom Vater determiniert erscheint. Diese hoffnungslose Lage führt zu Resignation und Verbitterung des erlebenden Ichs und schließlich in die Depression: „Eigentlich fand ich bis zum heutigen Tag nicht aus dem Labyrinth der Depression hinaus“ (L, 140). Das erlebende Ich ist ohne „Orientierung“ (L, 140) und verspürt Minderwertigkeitsgefühle, es glaubt in allen beruflichen Bereichen zu versagen:

Ich war nicht motiviert. Das Geschriebene langweilte mich. Es langweilte mich ohnehin alles. Es war klebriges Zeug, was ich geschrieben hatte. Ich taugte nichts, ich wusste es. Und zum Pianisten war ich unbegabt. [...] Und an Schauspielerei war überhaupt nicht zu denken. (L, 140)

Die Unzufriedenheit des erlebenden Ichs ruft seine Suche nach Selbstbefreiung hervor, die es in der von ihm zuvor geleugneten Religion zu finden hofft. Guido versucht Jesuit zu werden. „So wollte ich mich denn zur kolossalen Christusliebe zwingen. Ich musste um den Glauben kämpfen“ (L, 201). Doch auch in diesem Bereich muss das erlebende Ich scheitern:

Was ist dein Ziel? fragte ich mich im Tagebuch. Verspüre ich Abscheu vor allem Weltlichen? Ersetze böse Gedanken mit guten! Das alles gipfelte in Skrupulanz. Es war eine hyperkritische Aufmerksamkeit gegenüber leisesten Regungen, wobei ich hypokritisch wurde, weil ich mir ununterbrochen einredete, Christus kolossal zu lieben. Dabei begann ich mich allmählich kolossal zu hassen. (L, 201)

Die Abwesenheit des Glaubens, der Liebe und des Selbstvertrauens führt erneut zu Selbsthass. Ein Ausweg aus dieser psychischen Situation ist für das erzählende Ich nicht erkennbar, stattdessen beschränkt es sich auf die resignative Schilderung seiner eigenen hoffnungslosen Lage.

Wie zu sehen war, verbirgt sich das erlebende Ich durch ein Doppelleben und äußere Maskerade, um sein inneres Leben vor der Außenwelt zu schützen. Seine verborgenen Gefühle werden nur seinem Freund F.A. zugänglich. Was aber genau das erlebende Ich ihm offenbart, wird vom erzählenden Ich verschwiegen. Wie die Familienmitglieder Guidos erfährt auch der Leser nichts von dem Innenleben des erlebenden Ichs. Das erzählende Ich führt also die Strategie der Verheimlichung und Maskerade fort, die schon das erlebende Ich kennzeichnete. Die Lebensstrategie Guidos wird zur Erzählstrategie von *lebenslänglich*. Dieser Befund steht in deutlichem Widerspruch zur Behauptung von Frank Götz, der Erzählstrom in *lebenslänglich* ergieße sich „so verständlich, dass das ‚Depressionslabyrinth‘ bis in die hintersten

Winkel ausgeleuchtet“ werde.⁷⁷ Eine solche Transparenz, wie sie Götz behauptet, ist gerade nicht das Ziel des autobiographischen Schreibens von Bachmann, wie im Folgenden gezeigt werden soll. So stellt auch Heinz Hug fest, dass das erzählende Ich auf die vollständige Vernehmlassung seiner Empfindungen verzichtet:

Bei aller Offenheit, bei aller Rede über seiner Depressionen, seine Ängste, seinen dandyhaften Stil etc., findet sich doch stets ein Wechselspiel zwischen Andeuten, Offenlegen, Verstecken, und nicht alle Geheimnisse werden bis zum Schluss gelüftet.⁷⁸

Um seine Strategie des Verschweigens zu realisieren, findet das erzählende Ich ein Substitut, das dem Leser eine Illusion der Offenheit verschafft. Es betont kaum den geistigen, sondern eher den körperlichen oder „visuellen“ Aspekt des erlebenden Ichs. Der Mangel an Gefühlsäußerungen des Ichs wird durch Selbstentblösungen ausgeglichen. So finden sich mehrere Passagen mit Beschreibungen von Guidos sexueller Intimität oder erotischen Träumen, die eine direkte, gelegentlich auch vulgäre und detaillierte Darstellungsweise enthalten:

Als ich mich setzte, fiel mir erst richtig auf, dass mein Unterleib, wie es etwa mit einer Hand geschehen mochte, völlig taub und gefühllos war. Ich stand verzweifelt auf und konzentrierte mich auf die Stelle, bis ich sie wieder spürte; eingeschlafen aber, wie ich bemerkte, als ich pissen wollte, blieb das Glied. [...] Der Penis war so gefühllos, dass ich ihn hätte kneifen können wie ehemals die hilflosen Kinder in den Kinderwagen: ich hätte nichts gespürt (L, 80).⁷⁹

Das erzählende Ich demonstriert hier die körperliche Nacktheit Guidos, indem es diese als „lokale Anästhesie“ (L, 81) ausführlich beschreibt. Interessant ist hierbei, dass wieder ohne Rücksicht auf Darstellungstabus Körperlichkeit bloßgestellt wird, allerdings unter der Bedingung der Gefühllosigkeit. Dies kann als paradigmatisch für die Darstellungsweise in *lebenslänglich* gelten, in der der Erzähler die körperliche Selbstentblösung als Täuschungsmanöver nutzt. Seine Perspektive zielt eher auf den Tabubruch als auf den authentischen Ausdruck von Gefühlen. Das individuelle Erleben Guidos bleibt weitgehend unsichtbar, gezeigt wird vielmehr die Äußerlichkeit und

⁷⁷ Götz, Frank: „'lebenslänglich. Eine Jugend': Guido Bachmanns Erkundungsreise ins Depressionslabyrinth der eigenen Vergangenheit. Die Nadelstiche des kleinen grauen Mänchens“, in *Basler Zeitung*, 12.09.97, S. 48.

⁷⁸ Hug, Heinz: „Ich bin kein Schweizer“ – Guido Bachmanns Autobiographie *lebenslänglich. Eine Jugend*. Endloses Kreisen über der biographischen Landschaft“, in: *Der Landbote*, 10.12.97. Vgl. dazu auch die Behauptung Puffs: „Coming-out als Struktur des homosexuellen Entwicklungsromans, der ja immer auch eine sprachliche Selbstfindung beschreibt, findet in Bachmanns Erzählen nicht statt. Oft wird von den Protagonisten die entsprechende, eindeutige Vokabel nicht genannt. An ihrer Stelle stehen ein Gedankenstrich und eine Sprachlosigkeit, welche die gleichgeschlechtliche Männersexualität als Arkanum sakralisieren.“ Siehe: Puff (1995), S. 186.

⁷⁹ Vgl. in diesem Zusammenhang die Beschreibung eines erotischen Traums Guidos: „In der gleichen Nacht träumte mir von Rettenmund. Ich hatte die erste Pollution meines Lebens. Er sass auf mir, er sass

nackte Körperlichkeit. Zu dieser geht der Erzähler zugleich auf Distanz, sein Körper ist ein Objekt seiner Beschreibung, das nach seinem Vater riecht.

In dem Zusammenhang der Beobachtung des eigenen Körpers ist das wiederkehrende Motiv des Spiegelschranks⁸⁰ in *lebenslänglich* von Bedeutung. Es ist eines der am häufigsten vorkommenden Motive in dem Text, das zumeist mit einem Schlüsselerlebnis Guidos verknüpft ist: Der Mieter Oskar Müller überrascht das erlebende Ich, als es „nackt wie ein junger Erzengel, aber als unkeuscher Bengel“ vor seinem Spiegelbild onaniert (L, 72). In die Selbstkommunikation Guidos ist der Fremde eingebrochen. Dieser „traumatisierende[] Zusammenprall“ verfolgt ihn sein ganzes Leben (L, 70).

Die erste Nennung des Spiegels in *lebenslänglich* ist allerdings noch unkörperlich und elementar auf die Kommunikationssituation vor dem Spiegel bezogen. Guido berichtet über die Zeit, als er „mit der Gasmasken vor dem Spiegelschrank stand und [sich] mit der Taschenlampe Zeichen gab“. (L, 13) Und etwas später:

Ich konnte zwei Zeichen morsen: dreimal kurz – dreimal lang – dreimal kurz, was SOS bedeutete; und dann konnte ich noch die Anfangstakte der Fünften Sinfonie von Beethoven in den Spiegelschrank morsen, vor dem ich einige Jahre später, allerdings nackt und um zu masturbieren, noch oft gestanden habe [...]. (L, 13f.)

Die Selbstkommunikation ist auf wenige Zeichen beschränkt, es handelt sich dabei um eine primitive Sprache, die allerdings auch nur Klischees austauscht. Auch sich selbst hat Guido offensichtlich „nichts zu melden“ (L, 22). Der Spiegel reflektiert im Weiteren Guidos Nacktheit und seinen Ausdruck der Lust. Darüber hinaus kann er als eine Andeutung an die Äußerlichkeit des Erzählens gelten. Die innere Welt des Ichs wird in *lebenslänglich* nicht widerspiegelt, nur noch Reaktionen, subjektive Reflexionen oder Andeutungen des Erzählers signalisieren seinen seelischen Zustand.

Als ein weiteres Beispiel für die Maskierung des erlebenden Ichs durch das Erzählen wäre die Verhüllung der Gemütsbewegung durch die Verwendung literarischer Ausdrucksmittel anzuführen. In dem Augenblick, wo das erlebende Ich das Gesicht seines betrunkenen Vaters im Rotkraut liegen sieht, wird sein Hass durch die rote Farbe vergegenständlicht:

weiter unten als der kleine graue Mann zehn Jahre zuvor. Ich sah zu, wie Rettenmund ergoss. Doch es war mein Erguss, an dem ich erwachte. Mein Erschrecken war gross. Der Samen wurde kalt“ (L, 93).

⁸⁰ Das Motiv des Spiegelschranks taucht in den folgenden Textstellen auf: L, 13, 14, 69, 70, 72, 77, 84, 85, 103, 173.

In meinem Hassen sah ich rot. Ich sah buchstäblich rot. Ich sah, dass die Wände rot waren, die Möbel rot, alles war rot. Ich fiel auf die Knie und wünschte, mein Vater möge tot sein. Ich sah sein Gesicht im Rotkraut und dachte, das sei ein Zeichen des Todes. (L, 79)

Die Resemantisierung des Ausdrucks „rotsehen“ zeigt den Hass, maskiert aber zugleich das innere Ich, indem die rote Farbe lediglich als eine äußerliche Demonstration oder Ablenkung von der seelischen Regung fungiert.

Das Informationsvakuum, das das erzählende Ich erzeugt, wird in *lebenslänglich* auch durch die implizite Erzählstrategie deutlich. Als Guido während einer Schulreise seinem patriotischen Lehrer „Stift“ und anderen Mitschülern mitteilt, dass er kein Schweizer sei, kommt es zu einer unerwarteten Reaktion des erlebenden Ichs:

Es stieg hoch, und ich ging zur Seite, so dass der Stift annehmen mochte, auch das geschehe aus Trotz – es stieg hoch, und ich weinte. Ich stand bewegungslos und weinte ohne Laut. Peter neben mir. Ich weinte und war sexuell erregt dabei. (L, 106f.)

Die implizite Darstellung lässt den Leser weder von den Gefühlen Guidos noch von einer klaren Motivation seiner Verzweiflung erfahren. Der Grund für sein Weinen fällt Guido erst Jahre später ein, als er dem Lehrer erneut begegnet. Dies wird jedoch auch im Text erst später erläutert, und die Erklärung für die Gefühlsäußerung ist auch keine Beschreibung der subjektiven Befindlichkeit Guidos, sondern eine nachträgliche Interpretation des erzählenden Ichs:

Unten beim Rhein fiel mir ausserdem ein, warum ich auf der Schulreise geweint hatte; nicht nur das *in flere voluptas est* fiel mir ein, sondern die Berge sah ich vor mir, die mich erschüttert hatten. Es war eine Vision gewesen. Es war die Vision des Lichtberges und seiner mystischen Ersteigung gewesen. Die Vision des Abschieds. Eigentlich weinte ich meine Vergangenheit aus mir heraus. Mein Knabendasein verströmte mit den Tränen, und ich war definitiv kein Kind mehr. (L, 108)

Die Stilisierung des Erzählers ist offensichtlich: Hinter ihr verschwindet das subjektive Erlebnis des erlebenden Ichs, das in der impliziten Darstellung der Kindheitsszene bereits verschwiegen wurde. Auf die rein äußerliche Schilderung des Weinens als einer körperlichen Reaktion folgt dort unmittelbar eine erneute Selbstentblößung des erzählenden Ichs, das die sexuelle Erregung Guidos anführt. Auch diese wird nicht näher erläutert, sondern lediglich genannt. Wovon sie motiviert ist, ist allenfalls zu erraten – „Peter neben mir. Ich weinte und war sexuell erregt dabei.“ Die pathetische „Vision des Abschieds“ jedoch wird durch das körperliche Detail von vornherein relativiert.

Die Erzählstrategie des Verschweigens wird an anderer Stelle noch deutlicher. Als Guidos Onkel Kari sich bei der Mutter beklagt, dass der Vater von seiner Apotheke geliehenes Geld nicht zurückgegeben habe, kommt es zum familiären Skandal. Guido bricht unter dem Druck der familiären Verhältnisse bei seinem Freund F.A. zusammen.

Ich sagte F.A. anderntags alles, es brach aus mir hervor, stundenlang. Ich klammerte mich auch physisch an ihn, ich hielt mich an ihm fest, während ich ihm alles gestand, alles, was ich bis anhin vor allen verschwiegen hatte und danach wieder verschwie, bis ich den Psychiater besuchte und ihm Privates auf dem Kotzteppich präsentierte. (L, 156)

Was in dieser Aussage des Erzählers „alles“ bedeutet, warum Guido so dramatisch auf dieses Vorkommnis reagiert, bleibt offen. Der Attributsatz gibt lediglich den Hinweis, dass „alles“ das sei, was das erlebende Ich *verschwiegen* habe – damit wird es auch dem Leser vorenthalten. „Alles“ ist dabei ein Ausdruck der eigenen Totalität, die der rationalen und sprachlichen Differenzierung und Zergliederung unzugänglich ist. Damit bleibt es zugleich nicht verstehbar und kann auch nicht bewältigt werden. Doch auch hier wird die Stilisierung sofort wieder erzählerisch relativiert, indem das Innenleben Guidos als bloßes „Privates“ herabgesetzt wird, das er „dem Psychiater auf dem Kotzteppich präsentiert“.

Die Erzählstrategie der Maskerade entspricht dem Verhalten des erzählenden Ichs im Leben:

Niemand wusste, was ich wirklich tat. So ist es bis heute geblieben. Gewohnheiten sind dem Vorwärtskommen dienlich, sind aber zugleich Täuschungsmanöver. Ich lief und laufe noch jetzt nicht nur zweispurig, sondern drei- und vierspurig (L, 95).

Dem Lesenden, ähnlich wie den Familienfiguren, ist der Blick auf das Innere des Erzählers nicht gestattet. Die Verweigerung des Erzählers betrifft also auch sein eigenes Schreiben, er verweigert sich, indem er die Aufmerksamkeit auf seinen Körper lenkt. Die Selbstentblößung ist zugleich eine Maskerade, ein Täuschungsmanöver. Die Erzählstrategie dokumentiert ein beschädigtes Ich, das seine einzige Überlebenschance in der Verweigerung erkennt. Seine Subjektivität ist nur als Negation zu erkennen – als etwas, das nicht genannt wird, das sich nicht zu erkennen gibt. Der Gegenstand des autobiographischen Schreibens in *lebenslänglich* ist ein Ich, das sich dem Leser verweigert.

4 „ICH BIN KEIN SCHWEIZER“

„Nur im Würgegriff der Verbote atmen die Schweizer frei.“ (L, 15)

Nachdem in der bisherigen Untersuchung das Gewicht auf der Ebene der persönlichen Verweigerung lag, soll im Folgenden zunächst der Frage nach der Verweigerung im gesellschaftskritischen Kontext der Schweizer Literatur nachgegangen werden. Die Darstellung der persönlichen Verweigerung in *lebenslänglich* hat gezeigt, dass es im autobiographischen Schreiben Bachmanns vor allem um die Veröffentlichung von Privatheit geht. Detailliert schildert das erzählende Ich seine familiären Verhältnisse und wie es sich diesen seit seiner frühen Jugend verweigert hat. Individuelle Strategien des Doppellebens, der Maskerade und der Verheimlichung des persönlichen Erlebens sind Formen der Abgrenzung des erlebenden Ichs von der eigenen Umgebung, die das erzählende Ich auf narrativer Ebene fortführt. Die Ablehnung der eigenen Familie, schließlich sogar der eigenen Person, erscheint als das Ergebnis einer persönlichen Beschädigung des erlebenden Ichs durch seine Umgebung, die letztlich auch das erzählende Ich und seine Perspektive betrifft.

Das Thema der Verweigerung ist in *lebenslänglich* jedoch viel mehr als nur ein individuelles Leben, es drängt über das Private in das Allgemeine hinaus. In der Darstellung des erzählenden Ichs stehen privater und öffentlicher Bereich in allen Lebensphasen in einer engen Verbindung. Die Ablehnung der eigenen Familie bedeutet immer auch die Ablehnung der Familie als Institution und soziale Struktur. Darüber hinaus sind die individuellen familiären Verhältnisse in der Familie Bachmann zugleich ein Mikrokosmos, ein Modell der Gesellschaft⁸¹ – die Familie ist auch bei Bachmann die „Keimzelle des Staates“, allerdings unter ganz und gar negativem Vorzeichen. Dies zeigen auch viele Reflexionen des Ich-Erzählers über die Schweiz, ihre Geschichte und das Schweizer Volk. Der persönliche Eskapismus des Ichs verschärft zugleich die gesellschaftliche Isolation, die seine Betrachtung der Außenwelt radikalisiert.

⁸¹ Der Zusammenhang zwischen Biographie und Geschichte, Familie und Gesellschaft ist auch ein Grundprinzip von Bachmanns Trilogie *Zeit und Ewigkeit*, wie Dietrich Molitor ausführt. Bachmann entwickle hier "eine kaum noch durchschaubare monströse Familienchronik, die wohl gleichzeitig auch als eine Art überpersonaler Geschichte der Zivilisation verstanden werden könnte." Molitor, Dietrich: „Guido Bachmanns Romantrilogie 'Zeit und Ewigkeit' und Hans Henny Jahnns Romantrilogie 'Fluß ohne Ufer' - Analogien und Kontraste“, in: Molitor, Dietrich / Popp, Wolfgang (Hg.): *Siegener Hans Henny Jahn Kolloquium. Homosexualität und Literatur*. Essen 1986, S. 75-89, hier S. 76f.

Die politische Verweigerung in *lebenslänglich* soll im Folgenden als eine Abkehr von gesellschaftlichen Formen, als Ausdruck des Nicht-Mitmachens, der Kritik oder der Evasion verstanden werden. Zu Recht weist Hans Wysling darauf hin, dass Verweigerung in der Schweizer Literatur grundsätzlich „die dezidierte Abwendung von etwas bestehendem, die radikale Verweigerung des Kritisierten“ bedeutet und „eine Haltung, ein Akt der Feindseligkeit“ ist.⁸² Diese Beschreibung ist auch für das autobiographische Schreiben Bachmanns zutreffend. Eine Einordnung in die Kategorien Wyslings, die dieser hinsichtlich der Verweigerung in Bezug auf die offizielle Schweiz vornimmt, ist für *lebenslänglich* allerdings problematisch. Wysling gliedert das Phänomen der Verweigerung in vier Gruppen: *Protest*, *Evasion*, *Apathie* und *utopische Restitution*:

Protest und Evasion sind Funktion und Faktor vor allem der Jahre um 1968, der Studentenrevolten und der Hippie-Bewegung. Protest ist intellektuell-aktivistisch, Evasion eher gefühlsmäßig-passiv; beide sind kritisch. Apathie und utopische Restitution dagegen treten vor allem im Umfeld von 1980 auf. Apathie stammt aus der Angst, während Utopien gerade diese Angst zu überwinden versuchen. Kritisch sind auch diese beiden Formen der Verweigerung, obwohl die erste die Kritik oft nicht mehr formulieren kann und die zweite sie nicht mehr zu formulieren braucht. Das kritische Element ist im Unterschied zu Protest und Evasion meist unterschwellig-irrational.⁸³

Da ein einzelnes Werk nun verschiedene Aspekte der Verweigerung beinhalten kann, sind die Grenzen einer solchen Kategorisierung fließend. Auf Bachmanns *lebenslänglich* treffen sie alle zu: Protest und Evasion wechseln sich ab mit Elementen der Apathie, häufig gerade im Wechsel zwischen erlebendem und erzählendem Ich. Und auch utopische Momente finden in dem autobiographischen Schreiben Bachmanns Platz, etwa wenn es um die Möglichkeit einer erfüllten Liebe zu F.A. geht, mit dem das erlebende Ich seine Geheimnisse teilt. Die heimliche Gegenwelt Guidos, etwa sein Versteck im Untermieterzimmer, ist sogar eine Utopie im eigentlichen Sinne, ein Nicht-Ort, der zum Fluchtpunkt für die versteckte Individualität und Subjektivität des erlebenden Ichs wird. Protest, Flucht und Utopie sind also aufeinander bezogen, wie bereits für die persönliche Verweigerung in *lebenslänglich* zu sehen war. Insofern ist es wenig sinnvoll, das autobiographische Schreiben Guido Bachmanns einer bestimmten von Wysling vorgeschlagenen Gruppe zuzuordnen. Statt dessen werde ich untersuchen, inwiefern der Text Bachmanns über diese Begrenzungen hinausgeht, wie das Konzept der persönlichen mit dem der politischen Verweigerung zusammenhängt und in welchem Verhältnis die verschiedenen Aspekte der politischen Verweigerung zueinander stehen.

⁸² Wysling (1988), S. 37.

Bereits am Anfang des Textes lehnt das erzählende Ich durch eine kategorische Aussage – „Ich bin kein Schweizer. [...] Ich kann mich mit diesem Land nicht identifizieren“ – seine nationale Identität radikal ab.⁸⁴ Martin Dean zufolge sind diese Sätze „eine radikale Absage an das Prädikat ‚Schweizer Schriftsteller‘“.⁸⁵ Dabei steht die Verweigerung des Ich-Erzählers gegenüber der Schweiz in enger Verbindung mit dem bereits oben besprochenen System der Familie: „Die Familie als Zelle des Umkreises, der Umkreis als Zelle der Gemeinde, die Gemeinde als Zelle des Kantons, der Kanton als Zelle des verluterten Staates – die Schweiz als eine einzige Zelle“ (L, 187).⁸⁶ Verweigerung bedeutet in diesem Zusammenhang zunächst eine absolute Negativität, die vom Privaten bis ins Politische reicht.

Ich bin kein Schweizer. [...] Ich vertrete keinen republikanischen Patriotismus. Ich mache hier keine *polis* aus. Ich bin kein *citoyen*. Ich halte nichts von Familie. Ich halte nichts vom Staat. Ich bin kein Mitglied des Souveräns. Ich trage zum Ganzen nichts bei. Ich mache keine Kompromisse. Ich bin kein Politiker. Ich kenne keine Gemeinwohlinteressen. Ich gehe nicht wählen. Ich habe nichts zu fördern hier und nichts zu verhindern. Ich neige nicht zum Partikularen. Ich entziehe mich kategorisch einem schweizerischen Zusammengehörigkeitsgefühl. Ich bin kein Schweizer. Immerhin: das klang im Ohr nach [...]: Ich bin kein Schweizer. (L, 108f.)

Die Verweigerung der eigenen nationalen Identität ist sowohl privat als auch politisch zu verstehen, das Schweizerische ist ein beide Bereiche umfassendes Attribut. Die Schweiz bedeutet für den Erzähler in *lebenslänglich* vor allem eine normative Aussage: „Was bedeutet es, ein guter Schweizer zu sein? Kein guter Schweizer ist kein Schweizer. Ich bin kein guter Schweizer: Ich bin kein Schweizer“ (L, 108). Der Schweizer erscheint hier als ein bestimmtes normatives Konzept, das keine Alternative duldet. Was dem restriktiven Konzept nicht entspricht, wird systematisch ausgegrenzt.

Entsprechend wird Guido sowohl im Elternhaus als auch in der Schule zum Außenseiter, ein national ungefestigter Schüler ohne klare Weltanschauung. So verweist der Erzähler auch von Anfang an auf die ausländische Herkunft seiner Mutter, deren Vater „ein katholischer Italiener spanisch-jüdischer Herkunft“ gewesen sei:

Sollte ich mich meines Vaters wegen als Schweizer fühlen? Ich kann mich mit diesem Land nicht identifizieren, obwohl ich einen Schweizer Pass habe. Mein

⁸³ Wysling (1988), S. 55.

⁸⁴ Vgl. einen möglichen intertextuellen Bezug zu Max Frisch: *Stiller. Roman*, Frankfurt/M 1973, S. 9: „Ich bin nicht Stiller!“

⁸⁵ Dean (1998), S. 153.

⁸⁶ Vgl. dazu Hugs Aussage, die den Zusammenhang zwischen persönlicher und gesellschaftlicher Realität ebenfalls hervorhebt: „Nationalität weist Bachmann - ebenso wie die Familie - als kollektive Identität zurück.“ In: Hug (1998), S.11. Auch Dean spricht von Bachmanns „Abrechnung mit seinem Vater wie mit der Schweiz“, in: Dean (1998), S. 153.

Identifikationsvermögen ist ohnehin gering. Ich verabscheue Vaterlandsliebe. Ein Mutterland wäre vorzuziehen. (L, 9)

Entsprechend der Haltung des Erzählers in *lebenslänglich* hat sich auch der Autor Guido Bachmann in Reden und Aufsätzen oftmals ablehnend zur nationalen Schweizer Identität geäußert:

Übrigens schreibe ich nicht nur unschweizerische Bücher, sondern nichts über die Schweiz. Meine Bücher haben Geographie, aber deuten nicht auf meine Heimat und deuten diese infolgedessen nicht. [...] Frisch kritisiert seine Heimat. [...] Meine Heimat ist die Heimatlosigkeit, und nur dort finde ich mich. [...] Wer auf seine Heimat Stolz hat, ist für mich Idiot. [...] Heimat: die infamste Lüge.⁸⁷

Die Ablehnung der Schweiz wird hier zu einer Ablehnung des Begriffs der Heimat insgesamt erweitert. Wie der Begriff des Schweizers ist auch die „Heimat“ zugleich ein persönlich-existenzieller und ein politischer Begriff. Im Folgenden soll zunächst die politische Kritik in *lebenslänglich* dargestellt werden, um anschließend zusammenfassend die besondere Haltung der Verweigerung in *lebenslänglich* näher zu charakterisieren.

4.1 Politische Kritik

Die Feindseligkeit gegenüber der deutschen Schweiz⁸⁸ in *lebenslänglich* lässt sich in mehreren kritischen Reflexionen und Kommentaren des erzählenden Ichs sowie auch in der Darstellung der persönlichen Erlebnisse des erlebenden Ichs erkennen. Es fragt sich, wie und warum Guido Bachmann den Schweizer Staat und dessen Gesellschaft kritisiert und welche Rolle dies im Zusammenhang mit der Verweigerung spielt.

Bereits ein als Motto dem Text vorangestelltes Zitat von Goethe kennzeichnet die kritische Absicht Guido Bachmanns:

Frei wären die Schweizer? frei diese wohlhabenden Bürger in den verschlossenen Städten? frei diese armen Teufel an ihren Klippen und Felsen? Was man den Menschen nicht alles weis machen kann, besonders wenn man so ein altes Märchen in Spiritus aufbewahrt! Sie machten sich einmal von einem Tyrannen los und konnten sich in einem Augenblick frei denken; nun erschuf ihnen die liebe Sonne aus dem Aas des Unterdrückers einen Schwarm von kleinen Tyrannen durch eine sonderbare Wiedergeburt; nun erzählen sie das alte Märchen immer fort, man hört bis zum Überdruß, sie hätten sich einmal frei gemacht und wären frei geblieben; und nun sitzen sie hinter ihren

⁸⁷ Guido Bachmann: „Heimat, die ich meine“, in: ders.: *Kehrseiten*, Basel 1991, S. 65f. Zit. nach Dean (1998), S. 154.

⁸⁸ In *lebenslänglich* heißt es: „Wenn ich hier von der Schweiz spreche oder mich an die Schweiz erinnere, meine ich immer die deutsche Schweiz“ (L, 12).

Mauern, eingefangen von ihren Gewohnheiten und Gesetzen, ihren Fraubaserien und Philistereien, und da draussen auf den Felsen ist's auch wohl der Mühe wert, von Freiheit zu reden, wenn man das halbe Jahr vom Schnee wie ein Murmeltier gefangen gehalten wird. (L, 7)⁸⁹

Bachmann greift die bereits vor mehr als 200 Jahren von Goethe niedergeschriebenen kritischen Gedanken auf, konfrontiert sie mit dem danach folgenden gegenwärtigen Kontext und aktualisiert sie dadurch. Diese Aktualisierung fungiert gleichzeitig als eine Anspielung auf den statischen Zustand der Schweiz, in deren Gesellschaft demnach keine grundlegenden Veränderungen festzustellen sind. Guido Bachmann übernimmt die Gedanken des „Nicht-Schweizer“ Dichters, anders gesagt, eines Ausländers, und dadurch fügt er eine Nuance der Objektivität in seine sonst durchgängig subjektiv kritische Darstellung der Schweiz ein. Allerdings geschieht dies auch nicht ganz ohne Ironie, wenn gerade der klassische, bürgerliche Goethe als Zeuge für die eher antibürgerliche Haltung Bachmanns aufgerufen wird. Zugleich identifiziert sich der Erzähler in *lebenslänglich* mit der Außenperspektive auf die Schweiz, indem er seine eigene nationale Identität bereits durch die erste Aussage des autobiographischen Textes, „ich bin kein Schweizer“, negiert. Letztlich ist festzustellen, dass die ausgerechnet gegen das Schweizer Volk gerichtete und als Motto vorangestellte Äußerung die kritische Einstellung Bachmanns in *lebenslänglich* bezeugen soll.

Die Kritik an der Schweiz und ihrer Gesellschaft lässt sich im ganzen autobiographischen Text Bachmanns verfolgen. Nicht selten tauchen kritische Bemerkungen assoziativ bei Kindheitserinnerungen Guidos auf, wie im folgenden Beispiel zu sehen ist:

Ich sah, wie die Leute Schlange standen beim Milchmann, weil es Schlagrahm zu kaufen gab, ich ass das erste Weissbrot, und überall hiess es: „Wir haben gewonnen, wir haben gewonnen.“ Das musste ich auch noch später in der Schule hören: der Lehrer Gesinnung, die Schweiz habe ganz eigentlich den Krieg gewonnen, war nicht wegzudeuten, und unserer Geschichtslehrer beschwor die Opfer, die auch unsere Zivilbevölkerung habe bringen müssen. Er gedachte Schaffhausens: dort sei am 1. April 1944 eine Bombe gefallen und habe vierzig Schweizer dahingerafft. Der Geschichtslehrer muss das als Strafe Gottes aufgefasst haben. Ein ungeheuerlicher Akt, das Ereignis von Schaffhausen 1994 als Fünfzig-Jahr-Jubiläum breitzuwalzen. (L, 11)

Das erzählende Ich berichtet hier über die Kindheit Guidos in der von dem Zweiten Weltkrieg verschonten Schweiz, wo man sogar „Schlagrahm“ und „Weissbrot“ kaufen konnte. Angesichts des begrenzten Wahrnehmungsvermögens des erlebenden Ichs

⁸⁹ Vgl. die originale Textstelle vom 1779 in: Goethe: *Poetische Werke*, Bd. IV, Berlin / Weimar 1972, S. 478f.

wird dieses Kindheitserlebnis vom erzählenden Ich als Ausgangspunkt für seine ironischen Kommentare genutzt. Die naive Passivität des erlebenden Ichs unterstreicht die Neutralität der Beobachtung, die anschließend kritisch kommentiert wird. Sarkastisch beschreibt das erzählende Ich die Schweizer, die sich den Sieg als ihr Verdienst anrechnen und die Opfer „als Strafe Gottes“ auffassen. Auch in der Darstellung des Vaters kritisiert der Erzähler die Selbstbezogenheit der Schweizer und ihre egozentrische Denkweise: „Mein Vater wertete die Schweiz gewaltig auf. Auch als HD auf dem Territorialkommando hatte er der Schweiz zum Sieg verholfen. Der hochgeschnupfte Patriotismus, eine gehörige Prise“ (L, 14).

Die kritische Einstellung des erzählenden Ichs ist auch in einer Beschreibung seiner Familiengeschichte erkennbar, als das erzählende Ich von seiner Mutter erzählt, die ihre Arbeit in einer Metzgerei während des Zweiten Weltkriegs wegen eines kleinen Diebstahls verliert:

Alles war rationiert, die Schweiz befand sich in ernstem Kriegszustand mit Italien, Frankreich, England und Deutschland; will sagen: machte mit allen Geschäfte und lieferte jeder Partei Waffen; denn man war streng neutral. In der Metzgerei mangelte es an nichts. An die Berner Fresssäcke, Politiker, gnädigen Herren, Gerichtskorruptionäre, Pfarrergauner und andere Wohltäter wurde schwarz geliefert. Wir assen Brotsuppe, und meine Mutter nahm einmal eine Wurst mit. Frau Winzenried jagte sie zum Teufel, nämlich nach Hause. (L, 101)

Diesmal ist die Kritik an der Gesellschaft durch ein persönliches Unrecht motiviert, das die Familie Bachmann erleidet. Die Lage der gewöhnlichen Schweizer – diesmal auch der Familie Guidos – wird durch eine Pointierung der sozialen Ungerechtigkeit von Seiten des Schweizer Staates geschildert. Die Kritik des erzählenden Ichs richtet sich aber nicht nur gegen die Reichen, sondern gegen die Schweizer Gesellschaft insgesamt. Guidos italienische Onkel mütterlicherseits müssen nicht wegen ihrer positiven Einstellung zum Naziregime die Schweiz verlassen, sondern weil sie den konservativen Ansprüchen der Schweizer Gesellschaft nicht entsprechen:

Faschisten oder Nazis waren in der urigen Schweiz nicht suspekt, solange sie aufrechte Schweizer waren. Das waren meine bösen Onkel nicht. Ihr dandyhaftes Benehmen, der Hauch von mediterraner *nobilità*, ihr signoriles Benehmen, ihre eiskalte Dekadenz warf die Schweizer Tölpel dorthin, wo ihr Platz war: auf den patriotischen Misthaufen. Und von dort aus stanken sie denn auch an. (L, 47)

Die „bösen Onkel“ sind als *italienische* Faschisten in ihrem Auftreten modern, anders als die deutschen Nationalsozialisten oder „die Schweizer“ sind sie in ihrem Benehmen antitraditionell und antibürgerlich. Damit verstoßen sie gegen die

Gesellschaftsordnung der Schweiz, sie werden „bereits vor dem Krieg aus der Schweiz ausgewiesen“ (L, 47). Und auch der wirtschaftlich erfolgreiche Großvater Guidos ist gezwungen, sein großes Haus zu verkaufen und mit seiner Frau nach Luzern zu ziehen:

Die Befriedigung in der geistverstupften Gegend war enorm. Die biedere Haltung, immer übrigens von Neid und Missgunst gestärkt, hatte obsiegt. Eine ausländische Familie war zerstört. Ordnung herrschte; mehr noch: Freude herrschte, wie sich vor einigen Jahren ein Berner Oberländer, Skilehrer und Minister, auszudrücken beliebte. (L, 47f.)

Sarkastisch werden hier Reaktionen der Schweizer Bürger berichtet. Das erzählende Ich unterstreicht den chauvinistischen Charakter des Schweizer Volks durch den Ausdruck „Ordnung herrschte“, der als ein Verweis auf den auch bei den Nationalsozialisten beliebten Spruch „Ordnung muss sein“ gelten kann. An einer anderen Stelle wirft das erzählende Ich dem Schweizer Volk Antisemitismus vor, indem es das gegenwärtige Bern beschreibt: „Die Brunnen. Der antisemitische Kindlifresserbrunnen – ein alter Jude frisst ein Kind. Alles überschaubar, alles in Ordnung.“ (L, 16).⁹⁰ Auch hier findet sich wieder der Begriff der „Ordnung“, der seinerseits mit dem Thema des Antisemitismus verknüpft ist. Die „Ordnung“ erscheint als etwas, das Minderheiten systematisch ausgrenzt, eine *Herrschaftsstruktur*. Die „bösen Onkel“ Guidos, wie auch er selbst, entsprechen der Ordnung nicht, weil sie, zumindest äußerlich, ihre Individualität und Unangepasstheit betonen. Wie die Onkel, die durch „dandyhaftes Benehmen“ auffallen, führt auch Guido jahrelang „ein Prinzenleben mit Falsifikaten“, das „Rüstzeug zum Dandy“ (L, 40) dient ihm allerdings zugleich als Maskerade für eine Individualität, die ohne ideologische Basis auskommen muss. Während der Hedonismus der „bösen Onkel“, die „mit schweren Motorrädern durch die Innerschweiz brausten, wo sie ihren Samen verstreuten“ (L, 47), in den Faschismus führt⁹¹, kann Guido einer solchen Positivität nicht zustimmen. Er bleibt „das verfeinerte Nichts“ (L, 41).⁹² Dennoch ist die Schilderung der Onkel im Kontext von *lebenslänglich* von Sympathie geprägt, – was sie mit Guido verbindet, ist die Ausgrenzung und Beschädigung ihrer Existenz durch die Gesellschaft, in diesem Falle auch durch den Krieg: „Zwei meiner Onkel waren kriegsversehrt und der dritte ein seelischer Krüppel. Die drei anderen waren gefallen [...]“ (L, 48). So ist auch eine

⁹⁰ Vgl. zum Antisemitismus auch an einer anderen Textstelle: „Und in jenem Jahr, meinen ersten Ferien in der Stadt Luzern, an deren Seeufer auf den Ruhebänken ‚Juden nicht erwünscht‘ stand, was aber heute noch schweizerisch verschwiegen wird, war ich eben zum ersten Mal Zeuge davon, was es heisst, wenn der Krieg in Familien hineingetragen wird“ (L, 53).

⁹¹ „Meine bösen Onkel erschienen gestieft und gespornt vor Gericht, wenn wieder mal ein Vaterschaftsprozess angestrengt wurde. Schwarze Stiefel und glänzende. Sie hoben die flach ausgestreckte Hand zum Faschistengruss“ (L, 47).

⁹² Er habe, schreibt der Ich-Erzähler weiter, „diesen Stil [...] nie mehr aufgegeben“ (L, 41).

der wenigen positiven Erinnerungen in *lebenslänglich* mit diesen Onkeln verbunden – als Kind verbringt Guido mit ihnen in Luzern die Sommerferien, „eine total glückliche Zeit“ (L, 49).

Ein wichtiger Ausgangspunkt für die Kritik an der Schweiz in *lebenslänglich* ist der Blick auf ihre Geschichte. Vor dem Hintergrund historischer Geschehnisse erscheint die Schweiz der Gegenwart in einem kritischen Licht, beispielsweise wenn es um die „happige[n] Bankgeschäfte“ (L, 15) von Schweizer Bankiers mit den Nationalsozialisten geht:

Sagte ich, gewisse Lehrer seien der Meinung gewesen, die Schweiz habe den Zweiten Weltkrieg gewonnen? Man müsste untersuchen, ob Schweizer Banken den Zweiten Weltkrieg gewonnen haben. Ein Gnomenheer in den Kassematten unter der Bahnhofstrasse. Die Neutralität als Tarnkappe, die erst kürzlich, im Frühjahr 1996, als man endlich jüdische Gelder, die in Schweizer Banken versteckt sind, reklamiert hat, zur Narrenkappe geworden ist. (L, 15)

Die Schweiz habe sich vor allem um ihren Profit gekümmert, schreibt das erzählende Ich, die Abwendung von den Nationalsozialisten sei erst erfolgt, als deren Niederlage feststand.⁹³ Die in der Gegenwart des Erzählens aktuelle politische Diskussion um das „Nazigold“ und die historische Rolle der Schweiz beim Raub jüdischer Vermögen wird in das autobiographische Schreiben unmittelbar integriert und als weiterer Beleg für die Kritik an der Schweiz aufgenommen. Neben die sonst oft polemischen Angriffe auf die Schweiz tritt damit also auch ein Element der Argumentation, der kritischen Zeitgenossenschaft.

Interessant ist auch, dass die an die Schweiz gerichtete Kritik nicht ausschließlich aus dem subjektiven Blickpunkt Guidos, sondern auch aus der Perspektive anderer Figuren vorgebracht wird, ohne dass das erzählende Ich hierzu Stellung bezieht. Dies ist in der Schilderung der Russin Amelie Ignatiowna sichtbar, bei der Guido während eines Aufenthalts in Wien Unterkunft erhält. Als Guido seine nationale Identität kategorisch ablehnt, sagt sie: „Sie sollten stolz darauf sein, dass Sie ein Schweizer sind. Gott hat Ihr Land verschont“ (L, 138). Später setzt sie fort:

Die Landschaften, die Berge, die Wiesen alle! Die Alm! Heidi! Der Alpen-Oh! Alpenglühen! Schokolade! Kääääse! Schweizer Uhren! Ewiger Schnee! [...] So reich ist das Land, so friedlich sind die Sennen, so arbeitsam die Bäuerinnen. Die älteste Demokratie der Welt, mein Täubchen, das Rote Kreuz, die Freiheit. Denken Sie vor allem an die Freiheit. An das Humanitäre. Und denken Sie an die Flüchtlinge. Selbst Lenin konnte sich frei bewegen in der Schweiz. Selbst

⁹³ „Erst ein halbes Jahr nach der Kapitulation der 6. Armee in Stalingrad verbot der schweizerische Bundesrat Naziparteien, einige Monate später liess er deutsche Guthaben sperren, das Verbot der kommunistischen Partei lockern, und die Zeitung ‚Vorwärts‘ durfte wieder erscheinen. Reichlich spät? Gutes Timing, denke ich; denn der Schweizer Sieg stand im Heimspiel fest. Ein unfehlbares Toto. Solches Toto bringt Geld“ (L, 14f).

Mussolini. Selbst Hitler, wäre er in der Schweiz im Exil gewesen, hätte sich frei bewegen können. (L, 138f.)

Das Ideal der Freiheit wird als naiv verhöhnt, der Liberalismus erscheint erneut als Schwäche, indem er mit dem Faschismus konfrontiert wird. Erzähltechnisch geschickt geht das klischeehafte Preisen der Ignatiwna ins Sarkastische und schließlich in offene Ablehnung über:

Und Sie wollen kein Schweizer sein, wie? Sie grenzen sich ab? Sie wollen nicht zu diesem selbstgefälligen Pack gehören? Zu diesem von den Banken und der Polizei choreografierten Trampelballett? Wie? Sie distanzieren sich von diesen Kriegsgewinnlern und Heiligenscheinschiebern? Von diesen Schmarotzern? Von diesen Kulturbanausen? Wie geschah meinem Mann, wie? [...] Er bekam im Jahre 38 ein J in seinen Pass gestempelt. Das J ist eine schweizerische Erfindung. Es bedeutet aber nicht Jodel, es bedeutet Jude, mein Bester. Ich blieb als Christin in Wien zurück. Aber mein Mann reiste ab mit seinem J im Pass. Ein gewisser Herr Heinrich Rothmund, Chef der schweizerischen Fremdenpolizei, hat initiiert, dass den Juden ein J in den Pass verpasst wurde. Ein Kriegsverbrecher, verstehen Sie? Sie wiesen, die humanitären Schweizer, die Hunderttausende von Juden hätten ins Land lassen können, meinen Josef zurück wegen des Jot im Pass, J nicht für Josef, sondern für Jude. Er wurde ermordet in Buchenwald. (L, 139)

Das Schicksal der Amelie Ignatiwna und ihres Mannes, erzählt von ihr selbst, ist eine personalisierte Anklage gegen die Schweiz und ihre Kooperation mit den Nationalsozialisten. Durch die Einführung dieses Porträts in *lebenslänglich* verschafft der Ich-Erzähler einen Effekt der Authentizität. Die Geschichte erweist sich nicht als eine „gelesene“, sondern als eine individuell erlebte und dadurch glaubwürdige Erfahrung.

Abschließend lässt sich sagen, dass der Ich-Erzähler heftige Kritik an der Schweiz übt, diese aber nicht mit gezieltem Protest oder Agitation verbindet. „Es gibt, ausser einigen biographischen Notizen, die ich hier mache, nichts mehr zu melden. Ich habe mich zu wenig ernst genommen. Aber es ist nicht wichtig“ (L, 22). Diese Aussage weist auf einen eher apathischen Erzähler hin und steht damit in deutlichem Kontrast zu der heftigen politischen Kritik in *lebenslänglich*. Der Erzähler versucht nicht zu überzeugen, vielmehr geht es ihm offensichtlich um eine bloße Bestandsaufnahme. Ein ideologisches Ziel, eine Gesellschaftstheorie oder Ähnliches hat er nicht. Dabei ist Bachmanns Anliegen jedoch auch nicht lediglich eine persönliche Stellungnahme, wie die ausführliche Schilderung privater Details vermuten lassen könnte, sondern es handelt sich hier um ein durchaus politisches Statement, wie folgende Aussage des Autors in einem Interview mit der Zürcher Wochenzeitung zeigt:

Der Diskurs ist beendet. Vor allem in der Enge. Die Intellektuellen haben sich inzwischen die Zähne an ihren verlorenen Werten ausgebissen. Jetzt mümmeln sie eine mögliche Zukunft herbei. Kein anschwellender Bocksgesang, nur abschwellender Katzenjammer.⁹⁴

Ähnlich nimmt der Erzähler in *lebenslänglich* die Position eines Einzelgängers und Nicht-Mitmachenden ein. Die Schweiz wird dabei nicht als etwas zu ihm Gehörendes, sondern als etwas Fremdes und Äußerliches betrachtet. Damit schließt sich Guido Bachmann von der Gruppe der „kritischen Patrioten“ ab, wie sie Peter von Matt definiert hat. Bei Bachmann geht es nicht um den Hass, der aus der Liebe entsteht – Peter von Matt hat darauf hingewiesen, dass die „Liebe zum Vaterland“ ein durchaus „erotisches Verhältnis“ ist⁹⁵ –, sondern um eine Form kategorischer Verweigerung. Es gibt darin keinen positiven Bezugspunkt, keine utopische Vision oder Ähnliches. Und selbst das Attribut der politischen Kritik lehnt Bachmann für sein Schreiben ab – in einem Interview aus dem Jahre 1978 (!) sagt Bachmann: „Ich bin auf jeden Fall das Gegenteil eines politischen Autors. Aus diesem Grund habe ich auch eine so eminent politische Wirkung.“⁹⁶ Das Politische in der Literatur Bachmanns entsteht also nicht aus der Thematisierung zeitgenössischer Probleme. Die Erwähnung tagespolitischer Ereignisse ist bloß eine Folge der Authentizität der Darstellung, sie ist autobiographisches Detail. Die Verweigerung in *lebenslänglich* findet nicht innerhalb des intellektuellen politischen Diskurses (siehe oben) statt, sondern auf anderer, ästhetischer Ebene, wie im Folgenden gezeigt werden soll.

4.2 Dilettantismus als ästhetische Strategie

„Womit haben wir es verdient, dass selbst so geistreiche und stilistisch hochbegabte Autoren auf ein tiefes Niveau absinken, wenn sie ihre Pflichtübung Kritik an der Schweiz absolvieren?“⁹⁷, fragt Anton Krättli, der in seiner Besprechung von *lebenslänglich* meint, das Thema *Schweiz* werde hier „zum hundertsten Male variiert“ und wirke „wenig originell, abgestanden und nachgerade banal“.⁹⁸ Auch Heinz Hug schreibt über *lebenslänglich*: "Die Idiosynkrasie gegen alles Bürgerliche und Schweizerische macht jede Differenzierung unmöglich." Das Buch gehe "über die Stimmung, in welcher der Roman 'Gilgamesch' entstand, und über einige

⁹⁴ Guido Bachmann in *der Zürcher Wochenzeitung* vom 24.5.1994, zit. nach Sabine Haupt: „Das Ganze als Simulation“, in: *Neue Deutsche Literatur*, H. 6. 1994, S. 163-165, hier S. 165.

⁹⁵ Matt (2001), S. 131.

⁹⁶ Fringeli, Dieter: „Der Schrei nach Liebe“, in: *Basler Zeitung*, 2.09.1978, S. 51.

⁹⁷ Krättli, Anton: „Lebenslänglich schonungslos. Zu Guido Bachmann: ‚lebenslänglich. Eine Jugend‘“, in: *Aargauer Zeitung*, 15.11.1997.

⁹⁸ Krättli (1997).

biographische Bezüge [...] nicht hinaus".⁹⁹ Negative Beurteilungen dieser Art, die aus einer konventionellen Position heraus die radikale Geste Bachmanns nicht verstehen können und daher gerade seine autobiographisch geprägten Texte aus den "Regionen der guten Literatur"¹⁰⁰ ausschließen wollen, begleiten das Werk Bachmanns von Beginn an.¹⁰¹ Dabei ist den Kritikern zwar zuzustimmen, dass Bachmanns Kritik an der Schweiz in *lebenslänglich* oft unoriginell wirkt und sein Text eine überraschende „Diskrepanz des Niveaus“¹⁰² bietet, zugleich aber verfehlen sie – mit der Forderung nach einer guten, differenzierten, "Wahres und Wichtiges"¹⁰³ aussprechenden Literatur – gerade den besonderen Versuch, diese Kriterien zugunsten eines authentischen Ausdrucks aufzugeben. Bachmann verzichtet absichtlich darauf, sich mit „gutem“ Schreiben bei der zeitgenössischen Kritik oder dem Leser einzuschmeicheln.¹⁰⁴ Davon zeugt auch die Kontinuität seines Schaffens – Bachmann bleibt seinen literarischen Prinzipien treu, ohne modischen Themen zu folgen. Eine Andeutung seiner aufständischen Haltung ist bereits in seiner autobiographisch geprägten Trilogie *Zeit und Ewigkeit* zu finden: "Warum sind mir die Konsequenzen meiner Kunst so ungemein wurst? Es ist mir schnuppe und schnurz, was man über sie schreibt: ob man sie zur Kenntnis nimmt oder nicht."¹⁰⁵ Die pauschale Ablehnung eines Engagements, eines ethischen Auftrags seiner Literatur, die Indifferenz gegenüber dem literarischen Diskurs und schließlich die Gleichgültigkeit gegenüber der Rezeption seiner Werke sind zugleich Selbststilisierung und Provokation – der Autor verweigert jeden Anspruch an seine Tätigkeit, Verweigerung ist hier Emanzipation, aber auch Evasion aus dem Kommunikationszusammenhang.

⁹⁹ Hug (1998) S. 11. Damit führt Hug die Kritik fort, die bereits in der ersten Rezension zu einem Werk Bachmanns formuliert wurde. *Gilgamesch* enthalte „allerlei Ressentiments“, heißt es dort, die nicht realistisch seien. Helwig, Werner: „Knaben, Blut, Tod. Guido Bachmann: ‚Gilgamesch‘“, in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14.11.1966, S. 23.

¹⁰⁰ So bereits in einer Rezension zu *Gilgamesch* im Jahre 1967 von Urs Widmer: „Die Stimme des Blutes und so. Guido Bachmanns Roman ‚Gilgamesch‘“, in: *Welt der Literatur*, 5.6.1967.

¹⁰¹ Schon die ersten Rezensionen zu *Gilgamesch* konnte in diesem Werk nicht mehr als „eine Art knabenliebende Grausamkeits-Literatur“ entdecken [Helwig (1966), S. 23], und in der Kritik Widmers heißt es: "Das stärkste Argument gegen den Autor ist seine Sprache." Widmer (1967). In einer weiteren Rezension wird im selben Jahr auch Bachmanns Prosastück *Wannsee* als "literarischer Eintopf" abgewertet, „der dem Leser schwer im Lagen liegt“. Michaelis, Rolf: „Kleist-Verschnitt. Guido Bachmann Prosastück ‚Wannsee‘“, in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 18.09.1967.

¹⁰² Krättli (1997).

¹⁰³ Hug (1998) S. 11.

¹⁰⁴ In seiner Rede kritisiert Guido Bachmann den „Literaturbetrieb“ folgendermaßen: „Um Erfolg zu haben, richte sich der junge Schriftsteller, bis er etwa achtzig ist, gefälligst nach den Rezensenten, die Bücher nicht nur besprechen, sondern auch vorsprechen; will sagen: sie bestimmen, wenn sie zugleich ein Feuilleton beherrschen und dadurch auch den Schriftsteller, der sich anpasst und damit kein junger mehr ist, was man zur Zeit schreiben muss. [...] Ich meine: findet Niederschlag im Feuilleton und dadurch in der Buchhandlung des Autors. Das nennt man Literaturbetrieb: eine heillos altmodische Sache, die seit Goethe im Gang ist.“ Guido Bachmann: „Über das Buch. Eine Rede“, in: *einspruch* 22, 1990, S.1-4, hier S. 2.

¹⁰⁵ Zit. nach Puff (1995), S. 197.

Zurückkehrend zum Politischen ist von hier aus näher darauf einzugehen, warum Guido Bachmann in seinem autobiographischen Text so rastlos Kritik an der Schweiz übt. In einer seiner Reden (1988) plädiert Guido Bachmann für das Recht der Autoren, politische Reden zu halten, „denn die Glaubwürdigkeit eines Schriftstellers besteht darin, dass er keine Macht repräsentiert.“¹⁰⁶ Zugleich aber sieht Guido Bachmann darin ein gewisses Risiko:

Ein Schriftsteller mag bekannter sein als andere Menschen. Das heisst aber nicht, dass er politisch mehr weiss als die anderen. Und das sollte er immer bedenken, ehe er seine Bekanntheit in die politische Waagschale wirft. Kunst lässt sich niemals von Interessengruppen vertreten. Den Unterschied zwischen Kunst und Politik könnte man darin sehen, dass Kunst eben nicht mehrheitsfähig ist. Kunst hat eine Aura, die man durch Politik prostituieren, missbrauchen und vernichten kann.¹⁰⁷

Die Kritik an der Schweiz ist in *lebenslänglich* nicht originell, vielmehr ist sie oft sogar durchaus „mehrheitsfähig“: Sie wird bereits seit Max Frisch im öffentlichen Leben von vielen Schweizer Schriftstellern und Intellektuellen zum Zentrum der Debatten gemacht.¹⁰⁸ Die Auseinandersetzungen um die Armee, politische Skandale, die Ökologie, das Problem der Ausländer wurden zum Klischee, so dass Bojarek Garlinski, ein in der Schweiz aufgewachsener und heute als freier Schriftsteller in Paris lebender Pole, zu einer provokativen und zugleich pauschalen Aussage kommt: „Die deutschsprachige Schweizer Literatur ist eine *Einthemenliteratur*. ihr Thema ist die Schweiz, auseinandergesetzt in allen Facetten.“¹⁰⁹ Daher lässt sich fragen, ob Bachmann durch seine politischen Überlegungen und den Einbezug aktueller Themen in den autobiographischen Text die „Aura“ seiner Kunst nicht „prostituirt“, indem er das Alltägliche und Unoriginelle in den Zusammenhang seines Schreibens einbringt? Oder ist dies als ein ironisches Experiment, als eine bewusste literarische Destruktion zu verstehen? Bachmann erreicht durch die klischeehafte Kritik einen Ausdruck der Banalität und des Ekels, der zugleich den Ausdruck der Verweigerung intensiviert – selbst hier geht es ihm nicht um Qualität der Argumente oder um Überzeugungskraft, sondern eher um den Ausdruck einer temporären Überzeugung.

„Ich bin kein Schweizer“ ist das Alpha und Omega des ganzen autobiographischen Textes, bei dieser Aussage nimmt er seinen Ausgangspunkt, und sie ist zugleich seine Konsequenz. Das erzählende Ich postuliert diese Haltung nicht nur durch die direkte

¹⁰⁶ Guido Bachmann: „Rede gegen die Zukunft am Jahrestag eines Jahrestags“, in *einspruch* 9 / 1988, S. 17-23, hier S. 22.

¹⁰⁷ Bachmann (1988) S. 22.

¹⁰⁸ Hier sind Zeitschriften wie *orte*, *drehpunkt*, *Schweizer Monatshefte*, *einspruch* und *Entwürfe* zu erwähnen.

¹⁰⁹ Garlinski, Bojarek: „Fiktionen mit der Fiktion. Die (deutschsprachige) Schweizer Literatur zwischen Mythos und Wirklichkeit“, in: *Sonderfall? Die Schweiz zwischen Réduit und Europa. Ausstellung Schweizerisches Landesmuseum (Begleitband)*. Zürich 1992, S. 175-185, hier S. 185.

Kritik an der Familie und dem Land, mit dem es sich nicht identifizieren kann, sondern auch durch die körperliche Selbstentblößung, durch eine Demonstration des nackten Ichs, die als sie selbst den konservativen schweizerischen Normen widerspricht. Durch die Darstellung Guidos, der im Zimmer vor dem Spiegel onaniert, seiner erotischen Träume und Phantasien von Rettenmund oder durch die ausführliche Schilderung körperlicher Details¹¹⁰ überschreitet der Autor die Grenzen der „guten“ Literatur und erhält dadurch den Ruf eines Skandalautors aufrecht, den Bachmann bereits seit Erscheinen des ersten Romans *Gilgamesch* hat. Der Autor selbst kommentiert dies in einem Interview als einen Vorteil in seiner schriftstellerischen Karriere: „Der Skandal war und ist ein Glück für mich. Er hat bewirkt, dass ich bis heute nicht vergessen bin.“¹¹¹ In der Tat wird der Name des Skandalautors mehreren Kritikern zum Anlass, sich mit dem Werk Bachmanns auseinander zu setzen. Der Skandal ist für einige die Hauptmotivation zur Beschäftigung mit dem Werk Bachmanns, wie beispielsweise ein Diskussionssteilnehmer beim Siegener Hans-Henny-Jahnn-Kolloquium zu „Homosexualität und Literatur“ meint, "unabhängig davon, wie viel ich mit seinem Werk anfangen kann".¹¹² Auf diese Weise aber wird das Werk Bachmanns in seiner Bedeutung verfehlt, das Interesse wendet sich vom Text ab und richtet sich auf die gesellschaftlichen Verhältnisse.

Bei Martin Dean ist die Rede davon, dass die "mythologische Ichsetzung" eine "ästhetische Strategie" im Werk Bachmanns sei, „um der Enge der Schweiz zu begegnen.“¹¹³ Seiner Ansicht nach zählt „Bachmanns Flucht aus allen schweizerischen Kontexten zum radikalsten, das es in der deutschschweizer Literatur gibt.“¹¹⁴ Molitor erkennt dagegen die destruktive Kraft Bachmanns als den Versuch, keine Position zu beziehen:

Die Flucht in ein mystisches Dasein wird durch Ironie entlarvt, auch sie bleibt Phantasie und Illusion. Übrig bleibt eine schillernde Hülle vom Leben und der Gesellschaft, ein brilliant durchdachtes Nichts, vollgepackt mit Geist und entleert von lebbarer Substanz. Da bleiben keine Werte oder Wirklichkeiten, mit denen Identifikationen oder auch nur Zustimmung möglich wären, es sei denn, das Gesetz, das die Absurdität alles Seienden besagt. [...] Bachmann läßt jedenfalls nicht einmal mehr die Illusion eines Fluchtweges zu.¹¹⁵

¹¹⁰ Vgl. beispielsweise im Text: „Ich wollte voller Stolz Rast machen und hielt an guter Stelle an. Als ich mich setzte, fiel mir erst richtig auf, dass mein Unterleib, wie es etwa mit einer Hand geschehen mochte, völlig taub und gefühllos war. Ich stand verzweifelt auf und konzentrierte mich auf die Stelle, bis ich sie wieder spürte; eingeschlafen aber, wie ich bemerkte, als ich pissen wollte, blieb das Glied. Ich fühlte es gar nicht in meiner Hand“ (L, 80).

¹¹¹ Fringeli (1978), S. 51.

¹¹² Molitor (1986), S. 87.

¹¹³ Dean (1998) S. 154.

¹¹⁴ Dean (1998) S. 153.

¹¹⁵ Molitor (1986), S. 82.

Wie oben bereits gezeigt wurde, hat das erzählende Ich in *lebenslänglich* resigniert, es berichtet von der Evasion des erlebenden Ichs, aber es vollzieht sie nicht mehr mit. Es geht also in *lebenslänglich* nicht um eine Flucht aus der Realität. Und trotz, oder vielleicht gerade wegen der Resignation des erzählenden Ichs, wird die Verweigerung gegen alles Schweizerische deutlich. Bachmann entwickelt seine eigene, gegen die nach der Forderung Staigers „auf Sittlichkeit gegründete[] Menschengesellschaft“¹¹⁶ gerichtete und nicht „mehrheitsfähige“ Ästhetik. Es geht ihm auch nicht darum, die „Wahrheit“ zu sagen und sie literarisch fein zu gestalten, sondern darum, das, was er auszusprechen, auf eine wahrhaftige Weise zu sagen. Dazu bedient sich der Autor einer literarisch anspruchslosen, gerade nicht originellen Darstellungsweise, oder anders gesagt, *er verweigert sich, gut zu schreiben*.

Dabei hat auch die literarische Kritik wiederholt auf die schriftstellerischen Qualitäten Guido Bachmanns hingewiesen, so zum Beispiel auch auf „stilistisch virtuos gestaltete“ Stellen in *lebenslänglich*.¹¹⁷ Und es gibt diese Stellen durchaus, wie die Analyse der erzählerischen Verfahren in dieser Arbeit gezeigt hat.¹¹⁸ Doch muss man sich hier von den Anhängern Bachmanns abgrenzen – die bloße Qualifizierung seines Textes als „gut“ oder „modern“ sagt nicht viel aus. So hat auch Walter Buckl auf die erzählerischen Differenzen des Textes zum übrigen Werk Bachmanns hingewiesen. Buckls Besprechung von *lebenslänglich* ist die einzige, die das Besondere des Buches nicht lediglich an der Gattungszugehörigkeit, beziehungsweise der Authentizität – seiner Kategorisierung als „autobiographisch“ – erkennt:

Und es macht auch stutzig, dass Guido Bachmann, der sprachmächtig-wortgewaltige Experimentator mit Sinn und Syntax, der mit der kompletten Palette der im modernen Roman etablierten Erzählraffinessen ausgestattet ist, in diesem Buch über seine Jugend in einem eher ruhigen, fast traditionell ironischen Ton schreibt: ein määnderner Prosastrom, in dem inverse Hauptsätze immer wieder den Lesefluss verlangsamten [...].¹¹⁹

Die metaphorische Ausdrucksweise Buckls geht allerdings von einer Einheit der Erzählung aus, die die stilistischen Brüche, das problematische Verhältnis von Authentizität und Literarizität oder die bis ins Klischee gesteigerte Einfachheit der Darstellung, insbesondere wenn es um gesellschaftspolitische Aussagen geht, übersieht. Gerade dieses „Misslungene“ aber korrespondiert in eigentümlicher Weise

¹¹⁶ Zit. nach Jürgen Egyptian: „Romane und Erzählungen der Schweiz“, in: Glaser, Horst Albert (Hg.): *Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995. Eine Sozialgeschichte*, Bern / Stuttgart / Wien 1997, S. 359 - 374, hier S. 365.

¹¹⁷ Vgl. Krättli (1997) Auch Puff beschreibt ausführlich die Musikalität der Sprache Bachmanns. Vgl. Puff (1995), S. 181f.

¹¹⁸ Siehe oben, Kap. 2.1.

¹¹⁹ Buckl (1997), S. 81.

mit der Erzählhaltung in *lebenslänglich*, ihrer praktizierten Negativität und grundsätzlichen Verweigerung gegen Normatives und gegen Disziplinierung. Und eben diese Verweigerung wurde von der Literaturkritik durchgehend als eine Schwäche im literarischen Schreiben Bachmanns gedeutet, wie auch Barbara Villiger Heilig in ihrer Rezension über *Dionysos* schreibt: „Bachmanns Herzenschronologie bedarf, um auf dem Papier zu bestehen, eben doch noch einiger literarischer Disziplin“. ¹²⁰ Der Tadel repräsentiert hier erneut die historisch bedingten Ansprüche, literarischen Normen und Konventionen.

Aus dem bisher Gesagten lässt sich schließen, dass es sich in *lebenslänglich* um eine Form ästhetischer Verweigerung handelt, die sich mit dem Begriff des Dilettantismus kennzeichnen lässt. Der Dilettantismus bezeichnet die Inkompetenz und die Unterbietung gültiger Standards. Interessant ist dabei ein Blick auf die Geschichte des Begriffs: Das ital. *dilettante* (pl. *dilettanti*, von lat. *delectare* „[sich] erfreuen“) ist ein Ausdruck für den „Liebhaber einer Kunst, die er nur zum Vergnügen betreibt“. ¹²¹ Mit der Zeit erhielt das Wort „Dilettant“ eine negative Bedeutung. Der Dilettantismus wird nur im Bezug auf bestimmte Maßstäbe erkennbar, wie Georg Stanitzek zeigt: „Die Rede vom ‚Dilettanten‘ setzt Normen, Regeln oder Routinen voraus.“ ¹²² Der Literaturwissenschaftler betont in diesem Zusammenhang „die Nähe des Dandy“. ¹²³ Den Begriffen Dilettantismus und Dandyismus ist gemeinsam, dass sie einen Bruch mit der Norm bezeichnen. Der Dilettant unterbietet die Standards der Kunst, er ist eine Figur, die bestimmte Qualitätskriterien nicht erfüllt. Der Dandy dagegen weicht vom Standard ab, um sich bewusst von seiner Umwelt abzugrenzen, seine eigene Individualität zu realisieren.

Guido Bachmann hat sich selbst wiederholt als Dandy bezeichnet ¹²⁴, und als Dandy nutzt er in *lebenslänglich* den Dilettantismus produktiv. Gezielt verweigert Bachmann jede Rücksicht auf die konventionellen Normen der Literatur. Weder Originalität noch das Stellen hoher literarischer Ansprüche ist sein Ziel. Diese Negativität aber, die über die fiktionale Welt des Textes hinausgeht, kann als ästhetische Strategie Bachmanns

¹²⁰ Villiger (1990).

¹²¹ Stanitzek, Georg: „Dilettant“, in: Krajewski, Markus / Maye, Harun (Hg.). *Verstärker. Von Strömungen, Spannungen und überschreibenden Bewegungen*. Nr. 3, Mai 1998. Zit. nach: http://www.culture.hu-berlin.de/verstaerker/vs003/stanitzek_dilettant.html.

¹²² Stanitzek (1998).

¹²³ Stanitzek (1998).

¹²⁴ Vgl. die Selbstbeschreibung Guidos in *lebenslänglich*: „Ein Prinzenleben mit Falsifikaten. Rüstzeug zum Dandy: [...] Ich war das verfeinerte Nichts und habe diesen Stil, abgesehen von der Garderobe, nie mehr aufgegeben“ (L, 41).

gedeutet werden.¹²⁵ Das erzählende Ich in *lebenslänglich* bringt diese Negativität unmittelbar zum Ausdruck, wenn es sagt:

Nun sind Angst und Schrecken überwunden. Es gibt außer einigen biographischen Notizen, die ich hier mache, nichts mehr zu melden. Ich habe mich zu wenig ernst genommen. Aber es ist nicht wichtig. (L, 22)

Der Widerspruch zwischen den unmittelbar aufeinander folgenden Aussagen, Guido hätte sich wichtiger nehmen sollen, aber diese Selbstreflexion sei wiederum nicht wichtig, ist typisch für die Erzählhaltung – sie kombiniert Widersprüchliches zu einer heterogenen Negativität: Nicht die *logischen Inhalte* der Aussagen, sondern ihr *formaler Zusammenhang* als Negationen ist für ihre Kombination ausschlaggebend.

Der Dilettantismus als Bejahung des Negativen findet sich aber auch im Text auf der Ebene der Figuren, wie die Aussage Guidos zeigt, der an Ohrensausen leidet: „Vom Tinnitus wurde noch niemand geheilt. Ich möchte auch gar nicht geheilt werden davon, von nichts geheilt werden – ich wüsste nicht warum“ (L, 30). Damit wird zugleich die resignative Stellung des Autors gezeigt, der das Negative akzeptiert und es in *lebenslänglich* ästhetisiert. Die Krankheit wird als ein untrennbares Element der Existenz angenommen und konsequenterweise bejaht. Diese Schonungslosigkeit, die Guido hier gegen seinen Körper richtet, entspricht seiner Haltung gegenüber seinem Leben im Allgemeinen. Der Erzähler versucht nicht etwas zu harmonisieren, auszulassen oder zu beschönigen, sondern er bringt die Wirklichkeit „unverblümt“ (L, 175), ohne Rücksichten zu nehmen.¹²⁶

Das Verhältnis von Biographie und Ästhetik wird auch in der folgenden Aussage Bachmanns deutlich: „Schönheit ist für mich das, was ich schreibe, was ich lebe.“¹²⁷ Der Parallelismus zwischen Schreiben und Leben in diesem Ausdruck zeigt, dass

¹²⁵ Der Dilettantismusvorwurf gegen Bachmann wurde oft indirekt erhoben, wie oben bereits gezeigt wurde, so auch gegen den Sammelband *Kehrseiten* von Bachmann, der 1991 mit Aufsätzen und Reden erschien. Der Schriftsteller wiederhole sich, schreibt chr und fragt: „Brauchen die offenen Worte des Mannes [...] die nochmalige Veröffentlichung im Buche?“ chr: „Guido Bachmann: *Kehrseiten*“, in: *Basler Zeitung*, 20.09.1991. Erst in den letzten Jahren findet der Aspekt des Dilettantismus bei Bachmann zwar keine wissenschaftlich-systematische, aber immerhin gelegentlich anerkennende Beachtung in der literarischen Kritik. So schreibt Martin Walder 1994 in der *Neuen Zürcher Zeitung* über „die recht abenteuerlichen Berg-und-Tal-Fahrten“ der Lektüre der *Wirklichkeitsmaschine*, dass hier „das Gefährt ruhig auch mal aus den Schienen kippen darf“. Doch auch Walder fährt tadelnd fort: „Zu sehr liebt der Autor das Verweisen und Zitieren, das Verknüpfen und Jonglieren mit Wissen und Phantasie.“ Walder, Martin: „Und weiter nichts als Software? Guido Bachmanns Roman ‚Die Wirklichkeitsmaschine‘“, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 5.9.1994.

¹²⁶ Der Freund F.A. fühlt sich durch Guidos autobiographische Offenheit in der *Parabel* verraten (L, 175) und gibt ihn auf: „Er entzog sich mir, und damit zog er mir den Boden unter den Füßen weg, wie man sagt“ (L, 175). Der Erzähler vermeidet diese schwerwiegenden Konsequenzen nicht, auch, weil er selbst die Bekanntschaft F.A.s mit seinem Vater als „Verrat“ empfindet – „in den folgenden dreieinhalb Jahren gelang es mir nicht, die Leiche zu waschen. Warum hätte ich sie nicht fleddern sollen, indem ich unsere Geschichte in der ‚Parabel‘ aufschrieb“ (L, 179).

Biographie und Kunst für Bachmann untrennbar miteinander verbunden sind.¹²⁷ „Ich versuche, aus dem Leben ein Kunstwerk zu machen. Aus diesem Grund bin ich auch nichts anders als ein Dandy – im eigentlichen Sinn des Wortes.“¹²⁸ Das ist ein eindeutiger Hinweis darauf, dass bei Bachmann Leben und Schreiben, Biographie und Kunst, Privates und Öffentliches in einem engen Zusammenhang stehen. Das Leben und die Kunst bilden einen gemeinsamen Prozess.¹²⁹ Durch die Darstellung des scheiternden Lebens scheitert Bachmann *bewusst* und *absichtlich* am Schreiben selbst. Bei Bachmann geht es auch nicht nur um das Schreiben, sondern um Schreiben und Handeln zugleich. Dieser Parallelismus zwischen künstlerischem Schaffen und Leben wurde bereits in der ersten – damals allerdings negativen – Rezension zum Werk Bachmanns angedeutet, in der Werner Helwig *Gilgamesch* als eine „Niederschrift“ und „das Zeugnis einer gewissen Lebensverzweiflung“ bezeichnete.¹³¹ Tatsächlich ist dies sowohl auf das ganze Werk Bachmanns als auch auf *lebenslänglich* anwendbar. Hier wird nicht nur über das Scheitern eines Lebens berichtet, sondern es wird im Schreiben *vorgeführt*. Die Themen wie Familie und Schweiz fungieren hier als Material, die exzentrische Ausdrucksweise als Werkzeug einer ästhetischen Verweigerung, die die Grenze zwischen Schreiben und Leben negiert.

¹²⁷ Fringeli (1978), S. 51.

¹²⁸ Diese Zusammenhang zeigt sich am deutlichsten in der Notwendigkeit des Schreibens für Bachmann: „Ich habe also neun Jahre schreiben *müssen*, und ich schrieb mit Leidenschaft und, da ich meinem Freund jeden Freitag das neu geschriebene vorlas, sogar mit Freude. Danach habe ich freiwillig und immer widerwilliger geschrieben, bis mir das Schreiben nach vierzig zur Qual geworden ist. / Umgekehrt ist Nicht-Schreiben noch qualvoller als Schreiben. Mit dem Schreiben bekämpfte ich meinen metaphysischen Ekel, diesen grässlichen Ennui, der mich auffressen will. Seit zehn oder zwölf Jahren schreibe ich also nur gegen den Tod an. Schreiben als Essenz der Existenz mag in der Tat ein freiwilliger Akt sein; er wird aber zum Zwang, wenn man meint, mit Schreiben einen Beruf ausüben zu sollen. Schreiben ist kein Beruf, es ist ein gefährlicher Akt“ (L, 76).

¹²⁹ Fringeli (1978), S. 51. Vgl. dazu auch die Aussage Martin Deans, die das Dandytum Bachmanns unmittelbar mit der Absage an die Schweiz verbindet: „Für [...] Bachmann sind Exzentrizität und ausschweifender, sprich: unschweizerischer Lebensstil nicht temporäre Rollen oder Masken, sondern Selbstverständlichkeit – oder Lebensnotwendigkeit.“ Dean (1998) S. 153.

¹³⁰ Bereits 1978 schrieb Valentin Herzog in seiner Rezension zur *Parabel* über das Projekt *Zeit und Ewigkeit*, „welcher Kühnheit es bedarf, ein Lebenswerk [!] von solchen Dimensionen zu planen – und seine Ausführung den notwendig sich einstellenden Zweifeln und Verzweiflungen abzurufen“ (Herzog 1978, S. 51).

¹³¹ Helwig (1966).

5 SCHLUSSÜBERLEGUNGEN

Das Ziel der vorliegenden Auseinandersetzung war es, das Besondere der persönlichen und politischen Position Bachmanns in seinem autobiographischen Text *lebenslänglich* zu zeigen und dies im Kontext von literarischen Traditionen und gesellschaftlichen Zusammenhängen zu untersuchen und zu bewerten.

In der Schweizer Literatur der letzten drei Jahrzehnte war das engagierte Schreiben zwar durchaus von Bedeutung, aber das Politische verlor seine primäre Rolle für die Literatur insgesamt. In den Vordergrund traten unterschiedliche Themen und vor allem die Auseinandersetzung mit dem Privaten. Das autobiographische Schreiben der 70er Jahre hat sich hinsichtlich seiner Ausdrucksweise und Variationsbreite bis heute immer weiter differenziert und ist damit auch zu einem wichtigen Gegenstand der Literaturwissenschaft geworden. In meiner Untersuchung des autobiographischen Textes *lebenslänglich* war es vor diesem Hintergrund von besonderem Interesse zu zeigen, wie das in seiner Eindeutigkeit problematisch gewordene engagierte und autobiographische Schreiben in der Haltung der Verweigerung in dem autobiographischen Text Bachmanns zusammenschmelzen.

Guido Bachmann, der in seinem Gesamtwerk autobiographische Züge nicht vermeidet, spricht in *lebenslänglich* ausschließlich über sein Leben. Allerdings ist die von der neueren Literaturforschung betonte Grenzüberschreitung der autobiographischen Literatur ins Fiktionale hier von besonderer Bedeutung. So habe ich es unternommen, diese Grenze zwischen Authentizität und Fiktionalität in Bachmanns autobiographischem Text zu beschreiben. Es hat sich gezeigt, dass der Text durchaus authentische Elemente enthält und also durchaus von einem authentischen Leben zeugt, zugleich aber sind die Brechungen der Referenz durch Erzählperspektive, Ironisierung, wiederkehrende Motive, thematische Assoziationen, den Sprachstil und Selbststilisierungen nicht zu übersehen. Insbesondere die Überstrukturiertheit des Textes begründet seine Literarizität. Authentizität ist also eher ein literarischer Effekt, der durch die reflektierte und strategische Verwendung der rhetorischen Mittel zum Ausdruck gebracht wird. Im Anschluss an diese erzähltechnische Analyse wurde die Distanz zwischen erzählendem und erlebendem Ich in *lebenslänglich* anhand des Begriffs der Erinnerung beschrieben. Dabei zeigte es sich, dass das autobiographische Bekenntnis Bachmanns keine Selbstsuche, sondern eher ein Zeugnis seines persönlichen Unglücks ist, aus dem es keinen Ausweg gibt. Die Erinnerung ist pessimistisch und resignativ, sie erscheint als nutzloser Akt, der die Distanz zwischen erzählendem und erlebendem Ich nicht überbrücken kann. Die

erzählte Erinnerung bildet damit das Grundmodell des autobiographischen Schreibens bei Bachmann. Als Dokumentation der eigenen Nutzlosigkeit begründet sie die umfassende Negativität der Erzählperspektive und schließlich die Haltung einer absoluten Verweigerung.

Im dritten Kapitel ging es mir darum, die persönliche Verweigerung des Erzählers auf der narrativen Ebene anhand der Figurenkonstellationen detailliert zu beschreiben. In der Darstellung der Familienmitglieder (Vater, Mutter, Bruder und Schwester) zeigte es sich, dass der Vater der Ausgangspunkt der „lebenslänglichen“ Qual des Erzählers ist, die zu einer absoluten Verweigerung gegenüber der Familie führt. Dabei ist die Familie als Keimzelle des Staates ein zugleich öffentlicher und privater Bereich, in dem das erzählende Ich keinen Raum für Individualität findet. Und auch im Verhältnis zu F.A., der homosexuellen Liebe Guidos, zeigt sich erneut die zerstörerische Kraft der Familie, welche die Liebe und die Illusion von einem erfüllten Leben zerstört. Die Existenz des Ich-Erzählers wird dadurch grundlegend beschädigt, und er muss erkennen, dass seine Vergangenheit sein lebenslängliches Verhängnis ist. Er reagiert darauf mit Selbsthass und Unzufriedenheit und bringt dies durch eine „unzensurierte“ Schreibweise zum Ausdruck. Dabei wurde deutlich, dass die Selbstentblößungen des Ich-Erzählers paradoxerweise die Strategie des Verschweigens fortsetzen, die das Doppelleben und die Maskeraden des erlebenden Ichs gekennzeichnet hatten. Diese Erzählstrategie zeigt ein beschädigtes Ich, das die Verweigerung als einzige Chance sieht, seine Individualität zu bewahren, auch auf erzählerischer Ebene, – zum Innenleben, zur Subjektivität Guidos erhält der Leser keinen Zugang.

Nach der Auseinandersetzung mit der persönlichen Verweigerung des Ich-Erzählers habe ich im vierten Kapitel den Versuch unternommen, die Perspektive auf den Kontext von Gesellschaft und Literatur zu erweitern. In *lebenslänglich* zeigt sich, dass Guido nicht nur in der Familie, sondern auch im konventionellen gesellschaftlichen Bereich ein Gefühl der Gefangenschaft verspürt. Guido Bachmann, der auch in zahlreichen Kommentaren und Reden seine Kritik an der Schweiz formuliert hat, vermeidet es auch in *lebenslänglich* nicht, die Schweizer Gesellschaft und deren Ideale anzugreifen. Die Familie und der Staat werden hier wegen ihrer Konventionalität und Doppelmoral gleichgesetzt, beide Bereiche erscheinen als Ausgangspunkt und zugleich Grund für die absolute Verweigerung des erzählenden Ichs in *lebenslänglich*. Im Weiteren wurde untersucht, wie die politische Kritik innerhalb des Feldes narrativer Strategien zum Ausdruck gebracht wird. Es stellte sich heraus, dass der Ich-Erzähler als Einzelgänger und nicht als ein Teil der Gesellschaft auftritt, und so, als Außenseiter, die Verweigerung verabsolutiert. Dabei zeigte sich auch, dass

es nicht Ziel des Autors ist, durch diese Kritik die durchaus unoriginell wirkt, eine politische Wirkung zu erzeugen, sondern dass die oft stereotypen politischen Stellungnahmen eher als ein Effekt der Authentizität, als autobiographisches Detail präsentiert werden. Sie sind Teil einer ästhetischen Strategie der Verweigerung, die im letzten Teil des vierten Kapitels näher beschrieben wurde.

Bei der Frage nach der ästhetischen Strategie der Verweigerung rücken der Autor und die Rezeption seines Werkes in den Mittelpunkt meiner Auseinandersetzung. Vor dem Hintergrund literarischer Konventionen wurde *lebenslänglich* wie auch schon frühere Werke Bachmanns von der Kritik zumeist aus dem Bereich der „guten“ Literatur ausgeschlossen. Wie aber in meiner Untersuchung zu sehen war, verweigert Guido Bachmann es *bewusst*, „gut“ zu schreiben und den Maßstäben der Kritik zu folgen. Vielmehr geht es dem Autor darum, seine eigene, die literarischen Konventionen sabotierende Ästhetik zu schaffen, die hier mit dem Begriff Dilettantismus gekennzeichnet wurde. Ein von vornherein *misslungenes* Leben wird auch *misslungen* weitergeführt und konsequent wird auch *misslungen* im autobiographischen Text davon berichtet. Guido Bachmann folgt damit einer Ästhetik der Unschönheit, in der nicht nur von der Verweigerung gesprochen wird, sondern die die Haltung der Verweigerung in sich selbst aufgenommen hat. Bachmanns Verweigerung richtet sich gegen „alles“ – „aber es ist nicht wichtig“.

LITERATURVERZEICHNIS

Primärliteratur

Guido Bachmann: *Gilgamesch*, Basel 1985.

Guido Bachmann: „Rede gegen die Zukunft am Jahrestag eines Jahrestags“, in *einspruch* 9 / 1988, S. 17-23.

Guido Bachmann: „Über das Buch. Eine Rede“, in: *einspruch* 22 / 1990, S.1-4.

Guido Bachmann: *lebenslänglich. Eine Jugend*, Basel 1997.

Guido Bachmann: *bedingt entlassen*, Basel 2000.

Max Frisch: *Stiller. Roman*, Frankfurt/M 1973.

Johann Wolfgang von Goethe: „Briefe aus der Schweiz“, in: *Poetische Werke*, Bd. IV, Berlin / Weimar 1972.

Sekundärliteratur:

Aeschbacher, Marc: *Tendenzen der schweizerischen Gegenwartsliteratur (1964-1994). Exemplarische Untersuchung zur Frage nach dem Tode der Literatur*, Bern 1997.

Breuer, Ulrich: „Autobiographisches Schreiben der 70er Jahre: Aspekte der Forschung“, in: *Jahrbuch für internationale Germanistik* 33, 2001, S. 8-24.

Buckl, Walter: „Pferdeäpfel mitten ins Gesicht“, in: *Tages-Anzeiger* (Zürich), 10.10.1997.

chr: „Guido Bachmann: *Kehrseiten*“, in: *Basler Zeitung*, 20.09.1991.

Daemmrich, Horst S. / Ingrid G.: *Themen und Motive in der Literatur*, Tübingen/ Basel 1995.

Dean, Martin R.: „Aus zwei Hirnhälften erzählt. Guido Bachmanns neuer Roman ‚Dionysos‘“, in: *Frankfurter Rundschau*, 24.11.1990.

Dean, Martin R.: „Das nomadische, das hypertrophe und das mythologische Ich. Begegnungen mit Paul Nizon, Hermann Burger und Guido Bachmann“, in: *Text + Kritik, Sonderband: Literatur in der Schweiz*, IX/98, S. 144-156.

Egyptian, Jürgen: „Romane und Erzählungen der Schweiz“, in: Glaser, Horst Albert (Hg.): *Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995. Eine Sozialgeschichte*, Bern / Stuttgart / Wien 1997, S. 359-374.

Fringeli, Dieter: „Der Schrei nach der Liebe“, in: *Basler Zeitung*, vom 2.09.1978.

Garlinski, Bojarek: „Fiktionen mit der Fiktion. Die (deutschsprachige) Schweizer Literatur zwischen Mythos und Wirklichkeit“, in: *Sonderfall? Die Schweiz zwischen Réduit und europa. Ausstellung Schweizerisches Landesmuseum (Begleitband)*, Zürich 1992, S. 175-185.

Götz, Frank: „'lebenslänglich. Eine Jugend': Guido Bachmanns Erkundungsreise ins Depressionslabyrinth der eigenen Vergangenheit. Die Nadelstiche des kleinen grauen Männchens“, in *Basler Zeitung*, 12.09.1997.

Grotzer, Peter (Hg.): *Aspekte der Verweigerung in der neueren Literatur aus der Schweiz*, Zürich 1988.

Haupt, Sabine: „Das Ganze als Simulation“, in: *Neue Deutsche Literatur*, H. 6. 1994, S. 163-165.

Helwig, Werner: „Knaben, Blut, Tod“, in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14.11.1966.

Hennig, Hans Christian: „Erklären – Verstehen – Erzählen. Die wissenschaftliche Analyse der Historiographie“, in: Rüsen, Jürgen / Süßmuth, Hans (Hg.): *Theorien in der Geschichtswissenschaft*, Düsseldorf 1980, S. 60-78.

Herzog, Valentin: „Guido Bachmanns Angst(-losigkeit) vor Zeit und Ewigkeit“, in: *Basler Zeitung*, 2.9.1978.

Holdenried, Michaela: *Autobiographie*, Stuttgart 2000.

Holdenried, Michaela: *Im Spiegel ein anderer. Erfahrungskrise und Subjektdiskurs im modernen autobiographischen Roman*, Heidelberg 1991.

Hug, Heinz: „Guido Bachmann“, in: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, 10/98.

Hug, Heinz: „'Ich bin kein Schweizer' – Guido Bachmanns Autobiographie ‚lebenslänglich. Eine Jugend‘. Endloses Kreisen über der biographischen Landschaft“, in: *Der Landbote*, 10.12.1997.

Jurgensen, Manfred: *Das fiktionale Ich. Untersuchungen zum Tagebuch*, Bern / München 1979.

Krättli, Anton: „Lebenslänglich schonungslos. Zu Guido Bachmann: ‚lebenslänglich. Eine Jugend‘“, in: *Aargauer Zeitung*, 15.11.1997.

Lerch, Fredi: „Guido Bachmann: bedingt entlassen“, in: *Die WochenZeitung* (Zürich) Nr. 9, 2.3.2000.

(In: http://www.woz.ch/wozhomepage/rez_text/bachmann.html.)

Matt, Peter von: *Die tintenblauen Eidgenossen. Über die literarische und politische Schweiz* / Hanser, München 2001.

Meyer, Barbara: „Narrenfratzen. Guido Bachmann: ‚Der Basilisk‘“, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 3.5.1988.

Michaelis, Rolf: „Kleist-Verschnitt. Guido Bachmann Prosastück ‚Wannsee‘“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 18.09.1967.

Molitor, Dietrich: „Guido Bachmanns Romantrilogie 'Zeit und Ewigkeit' und Hans Henny Jahnns Romantrilogie 'Fluß ohne Ufer' - Analogien und Kontraste“, in: Molitor, Dietrich / Popp, Wolfgang (Hg.): *Siegener Hans Henny Jahnns Kolloquium. Homosexualität und Literatur*. Essen 1986, S. 75-89.

Niggli, Günter: „Nachwort zur Neuauflage“, in: Niggli, Günter (Hg.): *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer Literarischen Gattung*, Darmstadt 1998, S. 593-602.

Pender, Malcolm: „Trends in Writing in German-speaking Switzerland since 1945“, in: Butler, Michael / Pender (Hg.): *Rejection and Emancipation. Writing in German-speaking Switzerland 1945-1991*, Oxford/New York 1991, S. 24-37.

Puff, Helmut: „Auctor ludens. Zum Werk Guido Bachmanns“, in: Groddeck, Wolfram / Allemann, Urs (Hg.): *Schnittpunkte. Parallelen. Literatur und Literaturwissenschaft im 'Schreibraum Basel'*, Köln / Basel 1995, S. 175-197.

Pulver, Elisabeth: „Nichts als eine lange Nachkriegszeit? Konstanten, Veränderungen, Wiederholungen in der Literatur der deutschen Schweiz“, in: *Der Ginkgo-Baum* – 16. Folge, Helsinki 1998, S. 154-179.

Sandberg, Beatrice: „Deutschschweizer Autoren der Gegenwart. Identitätskrise und Standortbestimmung im neuen Europa“, in: Detering, Heinrich / Krämer, Herbert (Hg.): *Kulturelle Identitäten in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Peter Lang 1998, S. 157-174.

Scheitler, Irmgard: *Deutschsprachige Gegenwartsprosa seit 1970*, Tübingen/Basel 2001.

Schwab, Silvia: *Autobiographik und Lebenserfahrung. Versuch einer Typologie deutschsprachiger autobiographischer Schriften zwischen 1965 und 1975*, Würzburg 1981.

Schwarz, Urs: „Danebenzielen und ins Schwarze treffen“, in: *Tages-Anzeiger* (Zürich), 28.01.2000.

Stanitzek, Georg: „Dilettant“, in: Krajewski, Markus / Maye, Harun (Hg.): *Verstärker. Von Strömungen, Spannungen und überschreibenden Bewegungen*. Nr. 3, Mai 1998.
http://www.culture.hu-berlin.de/verstaerker/vs003/stanitzek_dilettant.html.

Villiger Heilig, Barbara: „Knallphantasien. Der Roman 'Dionysos' von Guido Bachmann“, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 2.11.1990.

Vogt, Jochen: *Aspekte erzählender Prosa: Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie*, Opladen 1990.

Walder, Martin: „Und weiter nichts als Software? Guido Bachmanns Roman ‚Die Wirklichkeitsmaschine‘“, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 5.9.1994.

Widmer, Urs: „Die Stimme des Blutes und so. Guido Bachmanns Roman ‚Gilgamesch‘“, in: *Welt der Literatur*, 5.6.1967.

Wittner, Miriam: „Autorenporträt Hans Henny Jahnn“. <http://www.rzuser.uni-heidelberg.de/~cn9/Autoren/jahnn.html>.

Wysling, Hans: *Streifzüge. Literatur aus der deutschen Schweiz 1945-1991*, Zürich 1996.

Wysling, Hans: „Verschiedene Arten der Verweigerung – Versuch einer Kategorisierung“, in: Grotzer, Peter (Hg.): *Aspekte der Verweigerung in der neueren Literatur aus der Schweiz*, Zürich 1988, S. 55-68.

Wysling, Hans: "Zum deutschschweizer Roman von 1945 bis zur Gegenwart", in: *Text & Kontext*, Heft 2., Kopenhagen/München 1983, S. 276-290.

Allgemeine Literatur

Duden, Deutsches Universalwörterbuch, 4. Auflage, Mannheim / Leipzig / Wien / Zürich, 2001.

Lexikon der Schweizer Literatur, Lenos Verlag, Basel 1990.